

CAMBRIDGE PRINTED BY
W. LEWIS, M.A.,
AT THE UNIVERSITY PRESS

Cahiers du Sud

Tome X — 1^{er} Semestre 1933.

Le Théâtre Élizabéthain

publié sous la direction de
Georgette CAMILLE et Pierre d'EXIDILUIL

SOMMAIRE

1^{re} PARTIE LES ŒUVRES

EDMOND JALOUX	<i>L'Esprit élizabéthain</i>	7
JEAN SCHLUMBERGER	<i>Sur les personnages de Shakespeare</i>	21
H. GRANVILLI BARKER	<i>Progres du drame shakespeareien</i>	25
ABEL CHIVALLLY	<i>Shakespeare et les poètes élizabéthains</i>	29
WILLIAM EMPSON	<i>La double intrigue et l'ironie dans le drame</i>	36
JOSEPH AYNARD	<i>Exotisme et humanisme</i>	40
G. RIBEMONT-DESSAIGNES	<i>A propos de Webster et de quelques femmes</i>	44
EUGÈNE JOLAS	<i>La révolution du langage</i>	50
GEORGETTE CAMILLE	<i>Des travestis</i>	53
PIERRE D'EXIDILUIL	<i>Vengeance</i>	67

2^e PARTIE LA SCÈNE

PHILIP CARR	<i>Souvenirs de mise en scène</i>	77
H. R. LENORMAND	<i>Le Théâtre d'aujourd'hui et les élizabéthains</i>	82
LOUIS JOUVET	<i>A l'instar de Cuvier</i>	91
ARMAND SALACROU	<i>Le mille têtes</i>	93
GASTON BATY	<i>La scène élizabéthaine</i>	98
HENRI SAUGUET	<i>La musique élizabéthaine</i>	103

3^e PARTIE TRADUCTIONS INÉDITES

ANDRÉ GIDE	<i>Arden de Feversham</i>	107
	<i>La fiancée tragique</i> . (Trad par J de SMET)	118
	<i>Une façon nouvelle de payer les vieilles dettes</i> » »	124
	<i>L'acteur de Rome</i> » »	128
	<i>Le Chevalier au pilon flamboyant</i> » »	130
	<i>Le démon blanc</i> (Trad par P L MATHILY)	133
	<i>L'alchimiste</i> (Trad par J MÉLÈSE)	137

4^e PARTIE VISAGES ELIZABETHAINS

JEAN CATEL	<i>John Lyly, immoraliste</i>	145
LOUIS GILLET	<i>Arden de Feversham</i>	154
EDOUARD RODITI	<i>Thomas Kyd</i>	162
GEORGES LAMBIN	<i>Destin de Christopher Marlowe</i>	166
MARCEL BRION	<i>Vie de Robert Greene</i>	170
F DE HEECKEREN	<i>Chapman et les pièces d'actualité française</i>	175
PIERRE MÉLÈSE	<i>O rare Ben Jonson!</i>	183
G B HARRISON	<i>Note sur John Marston</i>	186
JEAN PRÉVOST	<i>L'Insatiable Comtesse</i>	189
HENRI FLUCHÈRE	<i>Thomas Dekker et le Drame Bourgeois</i>	192
FRANÇOIS FOSCA	<i>Mesure de Thomas Heywood</i>	197
T. S. ELIOT	<i>Les caractères féminins chez Thomas Middleton</i>	204
RAYMOND QUENEAU	<i>Cyril Tourneur, dramaturge noir</i>	207
A. KOSZULI	<i>Beaumont et Fletcher et le Baroque</i>	214
JOSEPH DE SMET	<i>Jugement sur Philip Massinger</i>	217
CAMILLE CÉ	<i>Le Drame incestueux chez John Ford</i>	223
MAURICE VENOISE	<i>James Shurley</i>	226
CHARLES CHASSÉ	<i>Les personnages de la pègre dans le théâtre élizabéthain</i>	230
FRANCIS ROSE	<i>Les poètes élizabéthains et nous</i>	240
ANDRÉ BRULÉ	<i>Panorama du Théâtre élizabéthain en France</i>	242
	<i>Bibliographie</i>	249

Dans un monde que la faillite menace et où se multiplient envers la pensée les trahisons méthodiques, il nous a paru nécessaire de mettre à nouveau l'accent sur un moment essentiel où l'homme, renouant un pacte vital avec l'univers, avait atteint à ces hauteurs de molence et de dynamisme qu'on rencontre à la veille des révolutions et choisi pour s'exprimer un des moyens les plus directs et les plus authentiques qu'il ait jamais su se donner: le théâtre.

L'homme de la Renaissance, comme celui d'aujourd'hui, abandonnant des mythes qui n'ont désormais qu'une valeur historique, ne s'attache plus qu'à lui-même ce monde seul, mais tout entier, s'ouvre devant lui

En dépit de la bassesse où il est tombé, le théâtre possède certaines vertus qui nous permettent de le considérer encore parmi nos moyens de connaissance. La période élizabéthaine nous propose un exemple que nous ne voulons pas refuser.

G. C. et d'Ex.

PREMIERE PARTIE

Les Œuvres

L'Esprit Élizabéthain

Si je pense à l'époque elizabéthaine, je vois une masse formidable d'œuvres et d'hommes, un océan de poésie, tumultueux, chaotique, toujours en mouvement, et au-dessus de cela la figure si profondément humaine, c'est-à-dire à la fois angelique et démoniaque, de Shakespeare. Jamais, même au V^e siècle à Athènes, même pendant le romantisme européen, l'homme ne s'est à ce point exprimé, l'homme tout entier, et non comme pendant notre XVII^e siècle, un certain type d'homme, corrigé par la civilisation et raisonnant sur ses sentiments plutôt que de les ressentir. Si j'avais à étudier tel ou tel des elizabéthains, j'aurais à dire, j'aurais à chercher quel est l'apport personnel de Beaumont et de Fletcher, en quoi l'inexprimable douceur du vieil Heywood ressemble ou non à celle de Shakespeare, quel est le sentiment vrai et mystérieux qui anime la demence de Cyril Tourneur, ou la raison de l'attrait extraordinaire qu'éprouve Webster à l'égard de la mort. Mais il ne s'agit pas de ces divisions, de ces particularités. Mon rôle est ici plutôt de voir en quoi consiste l'orientation générale de ce formidable mouvement qui commence avec *Gorboduc*, John Lyly et *Arden de Feversham* et qui finit avec Otway, avec Beddoes, peut-être avec Swinburne.

Si l'on compare ce théâtre aux autres grandes époques, à la tragédie grecque, à la tragédie française, au drame romantique allemand, on s'aperçoit qu'il ne ressemble à rien d'autre et justement parce qu'il a l'air de ne pas avoir voulu être un théâtre. Je veux dire que

chez Sophocle et chez Racine, le souci de l'art théâtral, l'importance d'une technique créée et contrôlée en vertu du public, l'emportent sur toutes les autres conditions. Mais dans le drame elizabéthain, ce ne sont pas les caractères qui sont soumis aux lois de l'art dramatique, c'est l'art dramatique qui est soumis aux caractères. Quand les critiques français ont découvert, non Shakespeare, mais ses prédécesseurs et ses contemporains, ils ont été frappés de ce qu'ils appelaient alors l'incohérence de ces caractères et que nous appelions aujourd'hui leur vérité. On vivait alors plus qu'aujourd'hui sous le signe de la tragédie française et de la psychologie du XVII^e siècle, dont l'idéal était de faire une épure psychologique, de dessiner un personnage vivant avec une majorité de traits abstraits se rapportant à un type. Racine seul a échappé dans une certaine mesure à cette loi et c'est pour cela qu'il domine encore aujourd'hui toute son époque. Le critique se demandait souvent pourquoi dans telle ou telle tragédie les personnages, au lieu d'obéir à un ordre donné par l'auteur, montraient ces revirements, ces volte-face, ces coups de tête inattendus qui semblaient des erreurs d'observation alors que notre observation, à nous, juge que ces brusques métamorphoses sont beaucoup plus du domaine de la réalité que le développement progressif d'un seul élément dans un caractère. On dirait alors que les elizabéthains étaient conduits à ces excès parce qu'ils voulaient, avant tout, émouvoir. Cela est possible, et il est incontestable que le goût de l'émotion ait été à la base de tout ce théâtre. Mais, en réalité, le propre des elizabéthains a été de mettre leurs personnages dans les situations les plus étranges, les plus violentes, les plus désordonnées, non pas, comme on le dit, pour obtenir des effets faciles ou créer des ressources de mélodrame, mais parce qu'ils sont tous envahis par une étrange, par une frenétique curiosité et qu'ils veulent savoir avant tout quelles paroles, quels gestes, quelles réactions échapperont à l'homme, lorsqu'il se trouvera jete hors de la route commune et mis en face des réalités les plus violentes. Ils joignaient à cette curiosité hardie, un sens extraordinaire de l'expression, du don qu'éprouvent certains hommes pour formuler leurs sentiments les plus inconscients, les plus changeants, les plus moléculaires, et de leur donner une forme durable, dans une sorte de jaillissement lyrique d'une inégalable puis-

sance. Ce dernier sursaut de l'être interdit et rebondissant en face de l'amour, de la trahison, de la misère, de la souffrance, de la cruauté, de l'hallucination, de la mort, voilà ce que tous les hommes de cette époque ont eu en commun, voilà ce qui les fait différer de tous les personnages du théâtre

Au ^x^e siècle, l'homme était clos dans une petite ville dont il recevait ses lois, ses dieux, ses usages. Il n'échappait pas à cet ensemble. Et quand il parlait de rébellion, il parlait d'une rébellion en quelque sorte classique, d'un type de révolté aussi traditionnel que Prométhée. Pendant le ^{xvii}^e siècle français, le catholicisme, la présence d'un grand pays, le roi, la cour jouaient le rôle que tenaient à Athènes les dieux familiers. Pendant le romantisme, l'homme se révolte encore, mais en face d'une société bourgeoise bien constituée et dans laquelle il a son rôle à jouer, même son rôle de pair, s'il l'accepte ainsi, aussi régulier que l'autre.

Mais il n'y a rien de tout cela au cours du ^{xvi}^e siècle en Angleterre. Jamais l'homme ne s'est senti aussi seul, aussi farouchement affranchi de tout. C'est l'époque des grandes découvertes, des grandes curiosités, des grands voyages de l'esprit. Les poètes vivent en marge, dans une bohème crapuleuse et misérable qui ne les empêche pas de fréquenter les grands seigneurs. Ils promènent sur le monde un regard d'effroi, de désir et de désenchantement. Des choses s'effondrent autour d'eux, d'autres naissent, ils sont vraiment à la bifurcation de deux univers. Avec cela, un prodigieux pouvoir de tout dire, une exaltation lyrique qui les rend perméables à toute poésie, une furie d'imagination qui les ébranle et les dépasse sans cesse et les jette à tout ce qui se présente, avec un sentiment désespéré de l'impossible. Chaque individu se débat comme il peut dans une société sans règles, presque informe, où tout est caprice, hasard et danger. Dans ces conditions-là, il est naturel que le désir des dramaturges le plus intense, le plus formel, ait été d'arracher à l'homme ses derniers secrets et de les proclamer à la face du monde comme si tous, se trouvant à la veille d'un Jugement Dernier, avaient pour mission de porter témoignage devant l'Eternel de la vie terrestre et des passions humaines. De là, cet ébranlement qui les secoue tout entiers en face des circonstances ou de leurs sentiments, ces déchirements désespérés en face

des circonstances Ils sont saturés de leur vie intérieure ou par les accidents de leur vie extérieure Ils sont penchés sur eux-mêmes comme des médecins ou des prêtres sur le lit d'un agonisant et qui s'efforce de surprendre le mystère de l'être qui s'en va En un sens et avec les lois de leur temps, ils ont été pareils à ceux de nos écrivains contemporains qui ont pris pour règle de suivre dans toutes ses sinuosités le labyrinthe de l'inconscient Seulement, au lieu d'agir comme les nôtres, par des analyses retorses ou subtiles, en suivant les ramifications définies des racines de l'individu, ils explosent en phrases rapides et précipitées, en admonestations furieuses, en actes fulgurants, en éclairs lyriques où tout leur être intime s'épanche, avec une profusion dans laquelle tout se déclenche à la fois, tout vient au jour en quelques secondes Il n'y a rien, dans aucune littérature, de comparable en beauté, en pathétique et en force de révélation à ces paroles qui échappent à tout moment aux héros de l'époque elizabethaine et qui leur mettent, pour ainsi dire, le cœur entier sur les lèvres

Ces paroles, nous pourrions les citer par centaines, mais nous voudrions tout de même isoler ici quelques-une des plus éblouissantes

« Encore un baiser, encore celui-ci, dit Othello quand il se penche avant de l'étouffer sur Desdémona endormie Sois ainsi quand tu seras morte et je te tuerai, mais je t'aimerai ensuite »

« Je tremble et pourtant je vais risquer l'aventure, s'écrie le Prince Arthur, au moment de se jeter au bas d'une muraille pour échapper au supplice qu'a décidé le roi Jean « Si j'arrive en bas sans me briser les membres, j'aurai mille moyens de me sauver Autant mourir en fuyant que de mourir en restant Hélas ! ces pierres sont aussi dures que mon oncle ! »

Et quand on contraindra le roi Richard III à abdiquer (cette tragédie peu connue est une des plus belles de Shakespeare), il s'écriera

« Parlons de tombeaux, de vers et d'épithètes Que la poussière me tienne lieu de papier et avec les larmes de nos yeux écrivons la douleur sur le sein de la terre Choisissons nos exécuteurs testamentaires et dictons nos dernières volontés Je me trompe, — qu'avons-nous à léguer ? A moins que nous ne légions à la terre un cadavre détrôné Nos biens, nos vies, tout ce que nous possédons appartient à Bolingbroke Il n'est rien que nous ne puissions dire nôtre, rien, si ce n'est la mort, et ce

chétif morceau d'argile qui sert à recouvrir nos os *Au nom du ciel, asseyons-nous à terre, et composons de lamentables histoires de la mort des rois, les uns déposés, les autres tués à la guerre, ceux-ci poursuivis par les spectres de ceux qu'ils avaient détrônés, d'autres, empoisonnés par leurs femmes, d'autres, égorgés dans leur sommeil, tous mourant de mort violente* — Car dans la circonférence de cette couronne fragile qui ceint le front mortel d'un roi, la mort a établi sa cour, c'est là que sa railleuse ironie insulte à sa grandeur et se rit de sa magnificence. Elle lui accorde un peu de temps et d'espace, pour jouer au monarque, se faire craindre, et tuer les gens de ses regards ; elle le gonfle d'égoïsme et d'un vain orgueil, lui laissant croire que cette enveloppe de chair qui abrite notre vie est un impénétrable airain, et après s'être ainsi amusée quelque temps de sa vanité, un moment arrive où, armée d'une chétive épingle, elle traverse de part en part sa forteresse ; — et adieu le roi ! — Couvrez vos têtes, et n'insultez pas à un être de chair et de sang par les démonstrations d'un respect ridicule, mettez de côté les hommages traditionnels, l'étiquette et les cérémonies, jusqu'à présent, vous vous êtes mépris sur mon compte Comme vous, je vis de pain, je ressens les besoins et la douleur ; je ne puis me passer d'amis ; soumis à toutes ces nécessités, comment pouvez-vous me dire que je suis roi ? »

Lorsque Richard III plaide auprès de la Reine Elisabeth pour qu'elle parle à sa fille en son nom et qu'il lui dit qu'il l'aimera toujours, la Reine lui répond qu'il est trop déshonoré pour jurer sur quoi que ce soit au monde.

« *Par quoi peux-tu jurer, maintenant* » ? s'écrie-t-elle

« *Par l'avenir* », s'écrie le Roi Richard

Et la Reine Elisabeth :

« *Tu l'as flétri dans le passé* »

Lorsque les ombres assaillent Richard III, qu'il voit les spectres de tous ceux qu'il a tués, au milieu de toutes les voix confuses qui s'élèvent dans sa mémoire pour l'absoudre ou pour le condamner, il en est une qui s'écrie :

« *Il est maintenant minuit La sueur glaise de la crainte couvre ma chair tremblante. De quoi ai-je peur ? De moi-même ? Il n'y a ici que moi Richard aime Richard et je suis encore moi* »

Voici maintenant Brutus dans *Jules César*, à la veille

de Phaisale Son page est près de lui Brutus est angoissé et sent sa vie en danger Mais Lucius a sommeil

« Regarde, Lucius, voici le livre que je cherchais, je l'avais placé dans la poche de ma robe

LUCIUS — J'étais sûr que votre Seigneurie ne me l'avait pas donné

BRUTUS — Sois endurant avec moi, mon cher enfant, je suis très oublieux Est-ce que tu peux tenir encore un instant ouverts tes yeux gros de sommeil, me toucher ton instrument pendant une ou deux mesures ?

LUCIUS — Oui, Seigneur, si cela vous fait plaisir

BRUTUS — Cela me plairait, mon enfant, je te cause beaucoup trop d'ennui, mais tu es de bonne volonté

LUCIUS — C'est mon devoir, Seigneur

BRUTUS — Je ne devrais pas pousser ton devoir au delà de ta force, je sais que les jeunes sangs sont impatients de leur temps de repos

LUCIUS — J'ai dormi déjà, Seigneur

BRUTUS — Tu as fort bien fait, et tu vas dormir encore, je ne te retiendrai pas longtemps, si je vis, je serai bon pour toi (Musique et chant) Voici un air assoupissant — ô sommeil meurtrier ! c'est ainsi que tu laisses tomber ta masse de plomb sur mon petit serviteur qui te joue de la musique ! Bonne nuit, gentil bambin, je ne veux pas te causer le chagrin de te réveiller, si tu fais seulement un mouvement de la tête, tu vas briser ton instrument, je vais te le retirer, bonne nuit, mon bon enfant Voyons voyons, est-ce que la page n'est pas pliée à l'endroit où j'avais cessé de lire ? C'est ici, je crois » (Il s'assied)

Et je ne cite pas les paroles les plus connues d'Hamlet, de Macbeth, d'Antoine et de Cléopâtre, de Romeo et de Juliette, mais je ne veux pas quitter Shakespeare en ce moment sans me souvenir du Roi Lear penché sur Cornelia morte et doutant de sa mort Il espère pouvoir s'assurer qu'elle vit encore, il s'écrie

« Cette plume remue, elle vit S'il en est ainsi, c'est là un bonheur qui peut expier toutes les souffrances que j'ai ressenties ! »

Tout au long de l'époque elizabethaine, chacun des hommes dont je parle a manifesté à l'égard de la vie la même concentration effervescente et la même puissance d'expression, chacun a ainsi brandi au-dessus de soi, comme une flamme dévorante et vacillante, l'essence même de son être et l'a exprimé en quelques phrases immortelles

Dans son *Edouard I^{er}*, George Peele nous montre la Reine Eléonore se charger de crimes et de trahisons Mais la main de Dieu s'abat sur elle et elle va mourir Et cette reine implacable et hautaine, s'exprime ainsi :

O, priez, par pitié car il me faut mourir, pardonnez, mon Dieu, les folies de ma jeunesse, adieu, adieu, recommandez-moi à mon roi, à mes enfants et à mes amis. Et fermez-moi les yeux, car la mort aura eu sa proie.

Voici le monologue de Vendice quand il s'adresse au crâne de sa fiancée, dans la tragédie du *Vengeur*, de Cyril Tourneur :

Le ver à soie dévide-t-il pour toi son jaune cocon ? Est-ce pour toi qu'il s'éténue ? Les Seigneurs sont-ils faits pour entretenir leurs dames, au prix dérisoire d'une minute d'extase ? Pourquoi cet homme-là s'embusque-t-il sur les grands chemins et expose-t-il sa vie au verdict d'un juge, pour parer une si pauvre chose ? Ainsi, mesdames, sous des attraits trompeurs, vous pouvez leurrer les hommes, mais non les vers

Dans la *Comtesse Insatiable* de Marston, lorsqu'on enferme Méhida dans un cachot, sa fureur et son chagrin sont tels que s'approchant d'une lucarne, elle ne peut dire que ceci :

« Oh ! voici, une ouverture, où mes soupirs peuvent s'échapper, n'était ce passage, cœur et prison crèveraient »

Chez le vieux John Lyly, l'expression n'est pas moins intense Dans la *Métamorphose de l'Amour*, voici l'infidèle Niobé, à laquelle le loyal Silvestris reproche son inconstance Ils échangent le dialogue suivant :

SILVESTRI — *Pourquoi désirez-vous plusieurs amants, alors que vous pourriez trouver douceur en un seul ?*

NIOBÉ — *Pourquoi Argus avait-il cent yeux, alors qu'il aurait pu voir avec un seul ?*

SILVESTRI — *Parce que tout en dormant de quelques uns, il pouvait veiller les autres.*

NIOBÉ. — *Et moi, j'en aime plusieurs afin que, si je suis trompée par l'inconstance de quelques uns, je puisse encore en avoir un*

SILVESTRI — *Cela, c'était un stratagème de Junon qui connaissait l'amour de Jupiter*

NIOBÉ. — *Et ceci, c'est une règle de Vénus, qui connaissait la légèreté des hommes*

SILVESTRIIS — *Le ciel tout entier n'a qu'un soleil*

NIOBÉ — *Mais des étoiles en nombre infini*

SILVESTRIIS — *L'arc-en-ciel est toujours dans un même cercle*

NIOBÉ — *Mais il a plusieurs couleurs*

SILVESTRIIS — *La femme n'a qu'un seul cœur*

NIOBÉ — *Mais elle a mille pensées*

SILVESTRIIS — *Mon luth, bien qu'il ait beaucoup de cordes, produit une douce harmonie, et le cœur d'une dame, bien qu'il accueille mille imaginations, ne devrait embrasser qu'un amour*

NIOBÉ — *Les cordes de mon cœur sont accordées selon une tonalité contraire à celle de votre luth, et elles font une aussi douce harmonie avec des discordances que les vôtres avec l'accord »*

Partout, nous trouvons la même violence d'expression, le même besoin de faire participer l'univers tout entier à sa propre vie. Cette solitude dont nous parlions tout à l'heure n'est pas absolue, car elle demeure uniquement sentimentale. Qu'un événement considérable survienne et chaque héros appellera en témoignage les puissances célestes et infernales, la nature tout entière, les grandes allégories. Que l'on compare la littérature élizabéthaine à la nôtre, et l'on verra combien notre temps est peuple d'hommes tout petits, sans communication qu'avec rien qu'eux-mêmes, voués à des pensées singulièrement mesquines et malheureuses. Nos idées les plus hautes sont elles-mêmes réduites au minimum, soumises à des intérêts médiocres. Mais pour la plupart des critiques, surtout en France, cette collaboration véhémence de l'homme et de l'univers crée, paraît uniquement de l'emphase ou du mauvais goût. Il semble qu'il y ait chez beaucoup des nôtres une tendance à traiter de rhétorique tout ce qui dépasse la plus plate réalité et l'exercice mécanique d'une logique usuelle. Partout, dans toutes les œuvres élizabéthaines, nous trouvons la même grandeur et le même besoin de se soulager par la parole. Vivre avec ferveur, parler, sont pour ces hommes une sorte d'hémorragie nécessaire qui les empêche de mourir sur place, étouffés par une concentration congestive.

« *Quelle solitude environne les princes qui meurent!* s'écrie Flaminio, dans le *Démon Blanc*, de Webster. « *Oh! Justice! Eux aussi, ils ont dépeuplé les villes, ils ont dévoré les amitiés,*

ils ont rendu les grandes maisons inhospitalières, où sont leurs flatteurs, maintenant ? Ceux-ci ne sont que les ombres de leur corps, le moindre nuage les rend invisibles »

Dans le *Cœur Brisé* de John Ford, pendant une fête, une série de messagers vient annoncer à Calantha la mort successive de tous ceux qu'elle aime. Mais la fête est publique et Calantha continue à danser. Sans émotion apparente, elle met ordre à ses affaires royales et quand elle est revenue à elle-même, elle s'écrie :

« Maintenant, je me retourne vers toi, chère ombre de mon époux fiancé. Soyez-en tous témoins, je mets à mon doigt l'anneau nuptial de ma mère, que mon père vient de me léguer. Ainsi j'épouse une seconde fois celui dont je suis la femme, la mort ne nous séparera pas. Oh, mes seigneurs ! j'ai trompé vos yeux par une scène bouffonne lorsque m'arrivèrent pêle-mêle, les unes sur les autres, des nouvelles de mort, puis de mort, toujours de mort. Et je continuais à danser, mais j'étais frappée (elle montre sa poitrine) au moment même. Il convient aux femmes ordinaires de manifester par des cris et des sanglots les vives douleurs auxquelles elles doivent survivre, pour courir bientôt après à de nouveaux plaisirs. Ce sont les chagrins silencieux qui tranchent les fibres du cœur. Laissez-moi mourir en souriant »

Parfois la violence des sentiments atteint à une sorte de démente. Celle-là même que connaissent les hommes trop passionnés qui ne peuvent pas se réduire aux usages de la vie moyenne. Lorsque dans *« Quel dommage qu'elle soit une prostituée »* du même John Ford, Giovanni a assassiné sa sœur, qu'il aime incestueusement, pour l'empêcher de devenir la femme de l'homme qui l'a épousée, il entre dans le banquet en portant furieusement au bout de son poignard le cœur d'Annabella adorée. Et il s'écrie, au paroxysme de la douleur, de l'orgueil et de la vengeance :

« La gloire de mon acte éteint le soleil de midi et fait de ce midi la nuit. Vous venez à une fête, messeigneurs, avec l'intention de faire bonne chère, moi aussi je venais au festin, mais j'ai creusé pour obtenir une nourriture plus précieuse que l'or et les plus riches pierreries. C'est un cœur, un cœur, mes seigneurs dans lequel le mien est enseveli. Regardez-le bien, le reconnaissez-vous ? »

Dans *Une femme pour un mois*, Evanthé dit à Valerio dont elle est éprise et dont elle a failli être arrachée :

« Je t'aurais épousé sui le pilori, lors même que le bourreau eût conduit l'hyménée et que les furies avec leurs fouets et leurs torches eussent été prêtes à me torturer »

Ces manifestations exaltées, je le repete, ont été jugées le plus souvent par la critique comme de simples exagérations verbales, comme des périodes emphatiques et sans signification profonde. Mais il ne faut pas juger les hommes du XVI^e siècle avec les pauvres prudences et la triste retenue des hommes du XIX^e siècle. Nous savons par l'histoire, par les mémoires, que les êtres de cette époque vivaient dans une telle tension intérieure que ces paroles furieuses n'étaient que l'expression de leurs sentiments réels et des actes dont ils étaient capables. Nous avons vu tout à l'heure Calantha mourir de chagrin. Il y a eu authentiquement, au XVI^e siècle, un grand seigneur de la cour de Jacques II qui, de désespoir de ne pouvoir laver sa femme d'une calomnie dont elle était victime, s'est laissé mourir de consomption. Il faut bien avouer qu'il faut faire un effort pour comprendre la psychologie des personnages élizabéthains, tant l'homme a diminué depuis quatre siècles.

Il ne faut pas croire d'ailleurs que seule la violence de vivre emporte ces hommes frénétiques. Sans cesse, ils méditent sur leurs actes. Et la réflexion, comme la poésie, enveloppent leurs actions. Ecoutez encore Beaumont et Fletcher

« La mort est toujours la bienvenue, excepté pour les cœurs torturés et pour les âmes malades qui apportent l'enfer en elles-mêmes. Quel bienfait elle apporte! comme elle nous paraît douce, lorsqu'elle vient couronnée par l'honneur! On la peint sous une forme hideuse, mais c'est pour nous retenir ici-bas, toutrement chaque être vivant voudrait l'aimer et s'enfuir hardiment dans le royaume de la paix, avant d'y être appelé par la nature. Le désir de nous délivrer des labeurs et des soucis nous pousse à mourir. Tous alors sont égaux. Le pauvre esclave étendu sans vie trouve dans la tombe une liberté aussi large que son maître, la terre lui est aussi légère, et les fleurs qui poussent au-dessus de lui ont un parfum et un éclat aussi doux. Mais lorsque nous aimons l'honneur jusqu'à la fin, lorsque le souvenir et la vertu pleurent à nos funérailles, quels plaisirs, alors! Ils sont infimes, Evanthé! »

De même dans l'*Esclave*, de Massinger, Pisander qui a perdu la liberté s'exprime ainsi sur l'incertitude des conditions humaines

« Quel miroir véridique offrirait ce triste spectacle à la grandeur trop sûre d'elle-même Ici, ceux qui ne se contemplent jamais que dans le miroir d'une servile flatterie veraient sur quelles faibles fondations ils bâtissent leur confiance dans la fragilité humaine. Heureux sont ceux qui, sachant que, dès leur naissance, ils sont sujets au changement incertain des événements, sont toujours préparés et armés contre l'une et l'autre fortune, rare et précieuse maxime qu'on apprend avec peine à l'école de la sagesse Car de même que ces esclaves, par leur nouvelle vie, feront tant que leur prospérité, semblable à une voile trop grande sur la petite barque de leur jugement, les engloutira au premier souffle de la liberté avant qu'ils n'atteignent le port qu'ils ont devant les yeux, de même ces autres misérables, gonflés par la fausse opinion de leur mérite, et orgueilleux des bénédictions qu'ils avaient, non pas acquises, mais reçues en héritage, qui croyaient étreindre la terre avec des bras de géant, et se jugeaient supérieurs à leurs destinées, à peine les soutiens empruntés qui les tenaient debout se sont-ils retirés d'eux, les voilà qui tombent de leur hauteur, trahissent leur propre faiblesse, par leur lâcheté dans la souffrance, et laissent voir que leur grandeur tant vantée ne leur appartenait pas et n'était aussi qu'un prêt »

Cette méditation, qui donc, hors Shakespeare, l'a exprimée avec plus d'ampleur que Marlowe ? Avant Goethe, il a fait de Faust l'homme moderne tenté par la science et le pouvoir et qui pour les obtenir vend son âme au diable pour 24 ans. Et les 24 ans s'écoulent et Faust se trouve tout à coup devant cette terrible échéance dont il n'a jamais cru qu'un jour viendrait où elle sonnerait :

« Oh ! Faust, s'écrie-t-il, tu n'as plus qu'une seule heure à vivre, et après tu dois être damné éternellement ! Arrêtez-vous, sphères toujours rowantes du ciel, afin que le temps puisse finir et que la nuit ne vienne jamais ! »

et il continue :

« Les astres se meuvent toujours, le temps court, l'horloge va sonner, le démon va venir et Faust sera damné Oh ! je veux m'élancer vers le ciel ! Quelle main me rejette en bas ? Voyez ! le sang du Christ ruisse dans le firmament, une goutte de ce sang me sauverait O mon Christ ! Ne me déchire pas le cœur pour avoir nommé le Christ je veux l'appeler encore Oh ! épargne-moi, Lucifer ! Où est-il maintenant ? Parti ! Voilà son bras menaçant et son front furieux ? Montagnes et collines, venez, venez, tombez sur moi, cachez-moi loin de la colère pesante du ciel Non ! Alors, je veux m'enfoncer tête baissée dans

la terre Terre, ouvre-toi Oh non ! elle ne veut pas me recevoir. Vous, étoiles, qui avez présidé à ma naissance, vous qui m'avez départi pour lot la mort et l'enfer, attirez vers vous Faust, comme une vapeur légère dans les flancs du nuage qui se forme au loin, afin que, lorsque vous me vomirez dans l'air, mes membres pussent tomber de votre bouche fumante; mais que mon âme monte et s'élève vers le ciel (L'horloge sonne un coup)

Oh ! la demi-heure est passée ! bientôt l'heure le sera Oh ! si mon âme doit souffrir pour mon pêché, mettez quelque terme à ma peine incessante Que Faust vive en enfer mille, cent mille années, mais qu'à la fin il soit sauvé ! Aucun terme n'est assigné aux âmes damnées Pourquoi, Faust, n'es-tu pas une créature sans âme ? Ou pourquoi celle que tu as est-elle immortelle ? O Pythagore, si elle était vraie, ta métempsychose, mon âme s'envolerait loin de moi, et je serais changé en quelque bête brute. Toutes les bêtes sont heureuses, car, lorsqu'elles meurent, leurs âmes se dissolvent aussitôt dans les éléments Mais la mienne doit vivre encore pour être torturée en enfer Maudits soient les parents qui m'ont engendré ! Non, Faust, maudis-toi toi-même; maudis Lucifer qui t'a privé des joies du ciel

(L'horloge sonne minuit)

L'heure sonne, l'heure sonne ! maintenant, mon corps, évanesce-toi dans l'air, ou le démon t'emportera rapidement en enfer O mon âme, change-toi en petites gouttes d'eau et tombe dans l'Océan, pour qu'on ne te trouve jamais !

(Tonnerre Les démons entrent)

O pitié ! ciel, ne me lance pas des regards si terribles. Couleuvres et serpents, laissez-moi respirer un peu. Hideux enfer, ne t'ouvre pas, ne viens pas, Lucifer ! Je brûlerai mes livres. O Méphistophélès !

Ce pouvoir de méditer, les élizabéthains l'accordent même aux enfants Quand Giovanni perd sa mère dans une tragédie de Webster, il s'écrie :

GIOVANNI — Que font les morts, mon oncle ? Mangent-ils ? Entendent-ils de la musique ? Vont-ils à la chasse ? Sont-ils joyeux comme nous qui vivons ?

FRANÇOIS DE MÉDICIS — Non, mon neveu, ils dorment.

GIOVANNI — Seigneur, Seigneur, que ne suis-je mort ! Je n'ai pas dormi ces six dernières nuits Quand se réveillent-ils ?

FRANÇOIS — Lorsqu'il plaît à Dieu

GIOVANNI — Bon Dieu, fais-la dormir toujours ! Car je sais qu'elle s'est réveillée, pendant cent nuits, et que tout l'oreiller sur lequel elle reposait sa tête, était mouillé de larmes amères J'ai à me plaindre à vous, Monseigneur. Je vous dirai comment

ils l'ont traitée après sa mort, ils l'ont enveloppée dans une cruelle feuille de plomb et n'ont pas voulu me la laisser embrasser

FRANÇOIS — *Tu l'aimais ?*

GIOVANNI — *J'ai souvent entendu dire qu'elle m'avait donné son sein et il me semble que c'était là une preuve qu'elle m'aimait tendrement, car les princesses font rarement ainsi*

Mais il arrive que cette frénésie intérieure, que ce démon d'une exaltation sans limites qui s'exerce sur les confins mêmes de la personnalité humaine, dans cet état de suspension et d'instabilité où l'homme tente à exprimer, non pas son moi le plus régulier, le plus normal, le plus quotidien, mais ce qui travaille au fond de ce moi d'impérial ou de divin, ce désir de créer des minutes uniques qui ne ressemblent pas plus à la vie de chaque jour qu'une licorne à un baudet, tout cela chez les contemporains de Shakespeare et chez Shakespeare lui-même prend une sincérité d'accent qu'aucune époque littéraire n'a connue à ce point et pas même le romantisme allemand, qui a parfois essayé de le rejoindre sur ces routes peu accessibles. Tout le monde connaît ces admirables accents de Shakespeare, ces moments uniques où l'homme atteint ainsi à la cime du lyrisme. C'est le célèbre monologue de Macbeth :

« Demain, puis demain, puis demain . »

C'est le plus célèbre monologue d'Hamlet :

« Être ou ne pas être . »

C'est celui de Prospéro :

« Nous sommes faits de la même étoffe que nos rêves.. »

C'est la phrase divine de Béatrice :

« Quand je suis née, une étoile dansait. »

C'est la complainte du bouffon du *Soir des Rois* :

« Que le Dieu de la mélancolie vous accompagne et que votre tailleur vous fasse un pourpoint de taffetas changeant, car votre âme est une véritable opale »

C'est la chanson de Mercutio évoquant la reine Mab, ce sont les tristes aveux de James le Mélancolique :

« Un fou, un fou, j'ai rencontré un fou dans la forêt .. »

Ce sont les aveux de Florizel à Perdita

« Quand vous dansez, on voudrait que vous puissiez vous changer en une vague de la mer, toujours agitée par le même mouvement »

C'est la description d'Imogène que l'on croit morte. Ces éclats de lyrisme absolu, on les retrouverait chez tous les contemporains de Shakespeare. Ils viennent chez Ben Jonson une jovialité et une franchise tout à fait particulière. Ecoutez Mammon dans *l'Alchimiste*

« Je ferai gonfler d'air tous les coussins de mes lits, au lieu de les bourrer le duvet serait trop dur. Et ma chambre ovale sera remplie de tableaux pareils à ceux que Tibère enleva d'Elephantine, et que l'ennuyeux Arétin n'a que faiblement imités. Mes miroirs seront taillés avec des angles plus subtils, afin de disperser et de multiplier les images, lorsque je me promènerai nu parmi mes succubes. Mes brouillards seront des parfums, vaporisés dans les salles, dans lesquels nous nous perdons; et mes bains seront comme des abîmes, d'où nous sortirons pour nous sécher dans des fils de la Vierge et des roses. — Est-on arrivé au rubis ? »

Je suppose que Ben Jonson a souvent pensé lui-même ce qu'exprime ici Mammon. C'était là son vœu le plus secret. Et peut-être, cette époque n'a-t-elle été si extraordinaire que parce qu'elle était affranchie des soucis médiocres qui nous paralysent. Les désirs de ces hommes étaient autres que les nôtres, leurs ambitions plus vastes et d'autant plus irréalisables. Que l'amour ou la mort, que la trahison ou la misère, que la crainte ou le rêve se présentassent devant eux, ils ne réagissaient pas devant ces réalités terribles au nom de leur intérêt ou de celui de la société, mais ils voulaient d'abord savoir quelle était la réponse que leur propre personnalité, la plus autonome, la plus libre, la plus farouche tenait prête à ces redoutables questions. Peut-être est-ce là un peu du secret de leur grandeur.

Edmond JALOUX

Sur les personnages de Shakespeare

J'ai entendu des Français — et d'une intelligence éminente — soutenir que les personnages de Shakespeare ne leur réservaient pas de surprises, de découvertes, et j'entendais ces mêmes Français s'émerveiller devant les profondeurs, les doubles fonds, les éclairs d'intuition qu'ils rencontraient dans tel ou tel vers de Racine. Devant un si provocant paradoxe, j'en venais à me demander, écartant le soupçon de légèreté ou de parti pris, s'il ne fallait pas voir, dans cet aveuglement singulier, le signe d'un tour d'esprit fort répandu et qui sépare en deux classes bien distinctes les amateurs de psychologie.

Chacun a pu constater que certains hommes, doués d'une pénétration extrêmement subtile devant un roman ou analyse ou devant une lettre, manquaient de tout flair devant un visage ou devant l'événement brut, tel qu'il se présente dans la vie. On dirait que ces intelligences ne peuvent commencer leur travail que sur des matériaux déjà degrossis, déjà sommairement élaborés, tout comme un menuisier ne s'intéresse qu'aux planches et non pas aux arbres. On peut être rompu aux finesses de Marivaux et se montrer très peu fin dans le déchiffrement des visages qu'on a devant soi durant un trajet en métro. Que d'indices pourtant, que de cicatrices, que de gestes révélateurs ! Quel avenir d'incompréhension et de querelles s'annonce dans la petite remarque que cette mère vient de faire à son enfant ! Je sais comment il va mentir, comment elle mêlera les larmes aux reproches. Et la manière dont cet homme note un chiffre sur son calepin, je vois comment il renverra un subordonné qui lui coûte vingt francs par mois de plus qu'un autre. Et leurs regards à tous, leurs mains, leurs ongles, leurs chaussures ! Il faut toute la myopie du bon

roi Duncan et ses fâcheuses expériences pour lui faire dire .

There's no art
To find the mind's construction in the face (1)

Où le peuple qui défile dans les drames de Shakespeare ne se présente guère autrement que des personnages réels, surpris par nous dans une situation pathétique. Il est vrai que certains d'entre eux s'analysent eux-mêmes en langage clair , ils racontent leurs desseins, ils expliquent ce qu'ils sont , mais bien rarement ils commentent leurs émotions à mesure qu'ils les éprouvent, et rarement ils sentent le besoin, comme font les personnages de notre théâtre classique, de ramener l'événement passionnel qui surgit en eux à un certain nombre d'éléments connus, catalogués, acceptes d'avance et qui ont cours universellement. Ils restent, malgré leurs paroles, des lingots psychologiques plutôt que de l'or monnayé. Presque pas de types, au sens où l'on entend ce mot en France; rien que des individus particuliers, irréductibles à aucun canon. On peut dire qu'avant de posséder aucune autre caractéristique, chacun d'eux a un corps, une physiologie — et les corps sont infiniment plus variés que les combinaisons réalisables avec les ressources limitées de notre vocabulaire psychologique.

Ils ont un corps, tandis que les personnages de nos tragédies possèdent tout juste l'armature physique qu'il faut pour servir de support à leurs passions. Phèdre aime avec sa chair, c'est entendu, mais avec une chair qui est commune à toutes les femmes sensuellement éprises. Aucun de ces accidents, de ces dépassements, qui caractérisent une femme individuelle. Si l'histoire fournissait à Racine une figure aux veines puissamment gonflées de sang, c'était bien Agrippine. Or voyez ce qu'il en a fait. Son sujet ne comportait pas qu'il la montrât luxurieuse, mais dans la crise où il nous la présente, exaspérée d'orgueil, de violence, d'ambition déçue, on aurait pu sentir quelques braises de la creature peinte par Tacite.

Une loi moins sévère
Mit Claude dans mon lit et Rome à mes genoux

est tout de même un peu court. Ses réflexions pour-

(1) Il n'existe pas de formule pour déchiffrer sur le visage les détours de l'esprit.

raient se placer dans la bouche de cent autres ambitieuses. Son personnage n'en est pas affaibli, certes ! mais il est transposé. Il sonne avec un timbre franc, débarrassé de tous « parasites ». Donnez-lui pour pendant Lady Macbeth. Pas de danger que l'on confonde celle-ci avec une autre. La femme inassouvie, comme sa virilité charnelle colore particulièrement ses convoitises, son courage, son désespoir ! Et quand elle parle du nourrisson aux gencives duquel elle arrachait sa mamelle, comme on la sent engagée dans la lutte jusque par ses plus secrètes fibres !

J'imagine très difficilement — et ceci est un point capital — comment se comporte un personnage de Racine en dehors de l'action ou il m'est montré Andromaque ou Hermione, Bérénice ou Roxane. Je ne sais rien de leurs goûts, de leurs habitudes, de ce qu'elles feront quand leurs affaires de cœur seront réglées, tandis que je pourrais raconter l'emploi d'une journée de Desdémone depuis son réveil jusqu'à son coucher. Je sais comment elle se tient à table, comment Emilia lui lace son corset. Je les ai tous vus ces personnages d'Othello, même chacun de ces gentilhommes qu'une autre esthétique eût réduits à des rôles de confidents. Car il n'y a pour ainsi dire pas d'« utilités » dans une pièce de Shakespeare. Même dans les épisodes secondaires, qui ne servent qu'à nous faire comprendre l'action maîtresse, tous ces bourgeois, ces serviteurs, ces soldats qui disparaissent après trois répliques, sont individualisés et vivent corporellement, en dehors du service d'information qu'ils ont à nous rendre. C'est pour cela que Shakespeare peut, sans papillotement ni temps mort, les montrer achevant la lecture d'une lettre ou engages dans une conversation dont nous ne connaissons jamais la fin. Ils vivent et nous gardons souvenir de chacun d'eux, fussent-ils aussi nombreux que tout le peuple qui se presse dans les deux parties d'Henry IV. C'est également grâce à leur constitution physique que s'affirment inoubliablement tant de soudards à la psychologie bornée, qu'un Hotspur ne se confond pas avec un Bertrand, et qu'ils participent à la même éternité que les héros doués de caractères exceptionnels.

De là vient qu'on peut vivre en amitié avec ceux de ces personnages qu'on s'est choisis pour compagnons de pensée, avec un Prince Hal, avec Coriolan et tant d'autres. Ils ont la plasticité des êtres qui respi-

rent, digèrent et s'adaptent continuellement Ils consentent à devenir nos proches, à se laisser indéfiniment interroger. Jamais on ne les tient tout entiers dans une formule dont on touche le fond. Ils sont cela, et encore bien autre chose, car leur existence a des prolongements dans l'espace et le temps. Je parlais de surprises psychologiques. Oui, il y a les grands coups de phare que Shakespeare a projetés dans un *Hamlet*, un *Richard II*, un *Henry IV* (Quelle étrange annonce de Dostoïewski que *Richard II* !) Ces découvertes-là sont acquises, bien qu'elles déconcertent encore et soient loin d'avoir passé dans le patrimoine de la pensée courante. Mais Shakespeare nous réserve une autre sorte d'enrichissement, moins apparent, moins formulable, identique à celui que la vie nous apporte chaque jour si nous savons la regarder. Que le manteau de rhétorique dont les personnages sont drapés ne nous empêche pas de les reconnaître eux-mêmes, manifestations directes de l'être. Sauf dans les pièces hâtivement écrites ou les parties de pièces où nous ne retrouvons pas le frémissement créateur, on peut faire acte de foi et de modestie quand chez Shakespeare un sentiment ou un mobile paraît invraisemblable, c'est qu'on ne l'a pas suffisamment scruté et qu'on oublie la confondante diversité des événements réels. Ce n'est pas lui qui se trompe, c'est toujours nous, en quelque région aventureuse qu'il lui ait plu de nous conduire.

Jean SCHLUMBERGER

Progrès du Drame Shakespearien

A mesure que sa puissance s'affirmait, Shakespeare l'employait de plus en plus à exprimer la nature profonde de ses personnages et toute sa technique tendait vers ce but. Il se contenta du matériel scénique qui existait alors, et, bien que l'équipement fût déjà amélioré, il eut rarement recours au faste. Les cortèges, les pantomimes, les masques étaient extrêmement populaires et on les empruntait souvent, aussi est-il étonnant de ne pas les rencontrer dans ses pièces. La disposition intérieure de la salle de Blackfriars, quand les comédiens du roi en firent leur centre, modifia à n'en pas douter ses formules dramatiques, ce fut le début du théâtre intime actuel. Ses dernières pièces en offrent un témoignage et qui est particulièrement sensible dans la sérénité de la *Tempête*.

Cette modification de technique était destinée à la scène éminemment populaire où il semblait que, seules, la grandiloquence et l'action brutale dussent régner. Shakespeare fit cette découverte capitale que l'action physique est intrinsèquement et extrinsèquement celle qui agit le moins sur le public, quel qu'il soit. Que l'on tue un homme, que l'on embrasse une femme, l'intérêt, aussi grand soit-il, se dissipera aussitôt. Les motifs et les conséquences seuls comptent et constituent véritablement la moelle du drame. Et à l'exclusion de toute rhétorique et d'expressions faciles, seules, la pensée secrète et la sensation subtile méritent d'être exprimées. Comment obtenir ce raffinement, en dépit de la brutale réalité, de la décevante lumière du jour, des tréteaux, des spectateurs aussi conscients les uns des autres que de l'acteur lui-même? Ici la découverte se réduit à un apparent paradoxe. Grâce à l'abandon de tout artifice, l'illusion provoquée par l'acteur lui-même nous saisira avec d'autant plus de force. Qu'il soit, parmi nous, un des nôtres, qu'il concentre sur lui toute notre attention, et nous nous

identifierons alors si étroitement à lui, que non seulement, l'obstacle qui sépare notre monde vulgaire de son royaume imaginaire disparaîtra, mais il lui deviendra aussi aisé de nous révéler l'essence de son personnage qu'à nous de la saisir. Voici le noyau du mystère, la création de cette intime et libre communion. Pour la première fois *Hamlet* révéla intégralement ce secret dramatique.

DU PERSONNAGE CRÉÉ AU PERSONNAGE RÉVÉLÉ

Mais que Shakespeare l'exprime par le dialogue, le monologue, le vers ou la prose, cette vitalité sans cesse croissante des personnages créés constitue le progrès le plus remarquable. C'est environ jusqu'à l'époque des trois comédies de sa maturité et d'*Henri V* que l'on peut le mieux parler de la création des caractères, remarquer que les rôles les mieux dessinés, les mieux venus, sont (dans le sens le plus large du mot) ceux des personnages comiques, et noter aussi en conséquence un emploi plus fréquent de la prose. *Jules César* marque la transition. La grandeur du sujet restitue au vers la prééminence, tandis que Marc Antoine nous apparaît avec autant d'objectivité que Hotspur, modelé avec beaucoup plus de subtilité et de raffinement, Brutus en revanche présente la différence d'un être « révélé ». Brutus nous conduit vers Hamlet, Hamlet-le-drame n'est plus qu'un long prétexte à la révélation d'Hamlet-l'être-vivant. Et c'est aussi dans *Hamlet* que le vers nous apparaît chargé d'une puissance inconnue et singulière ainsi que la nouvelle tâche l'exigeait.

Shakespeare ne se retranche pas dans l'analyse de la pensée et de l'émotion, comme un drame aussi statique le laisserait supposer. Il réclame encore de l'action, exige à tout prix le mouvement, mais qui, à ce point, doivent contribuer à exprimer le personnage ou le sujet.

Prenons comme exemple le tableau d'Hamlet exalté qui, au retour de la comédie, passe pour se rendre dans les appartements de sa mère devant le roi en prières ; il traîne le cadavre de Polonius, puis est rejoint par Rosencrantz et Guildenstern et les gardes porteurs de torches. Ce récit contient plus d'intensité dramatique que sa représentation visuelle. Il exprime la nature d'un être et ses modalités. Représentée au théâtre, cette scène serait moins frappante, car le

réalisme des décors variés prendrait une importance excessive aux dépens des personnages de premier plan.

Dès lors, les caractères et leurs modalités commencent à déterminer les lieux et les événements. Par ce moyen, Shakespeare peut à son gré introduire un sentiment dramatique, et approfondir en outre la sensibilité de ses personnages. Ces changements de procédé ne sont jamais soudains ou absolus. Tandis qu'il s'en tient à une ancienne méthode ou qu'il la ressuscite, une autre, en gestation dans une pièce précédente, attend son épanouissement. Dès le début, nous l'avons vu saisir l'occasion de peindre en paroles la beauté d'une scène imaginaire, et jusqu'à la fin, il se contentera d'une simple indication si elle lui paraît suffisante.

Plus tard, dans les scènes de la tempête du *Roi Lear*, il dramatise non seulement le lieu et l'action qui influencent la nature des personnages et qui seront en retour influencés par elle, mais il les identifie au drame intérieur et crée entre eux un rapport destiné à amplifier leur double effet. Kent et Gloucester se contentent de décrire la tempête. Lear s'efforce

*Dans son petit monde humain de défier
Le conflit mouvant du vent et de la pluie,*

se dresse contre l'ouragan, lui répond en écho par ce défi, en devient à nos yeux le symbole vivant. Il le crée dramatiquement, non par une description isolée qui nous le ferait simplement voir à travers ses yeux, mais son essence même l'imprègne et nous pénètre en même temps. A cet instant suprême, Lear, l'ouragan et nous ne faisons plus qu'un.

Pouvons-nous maintenant mesurer l'étendue de l'œuvre parcourue ? Partie de la révélation des couches les plus profondes du cœur humain, en vue de nouvelles révélations, elle aboutit à la conception d'un univers, d'où l'homme serait absent, plein de simplicité et de mystère. Servant d'intermédiaires, le langage dramatique et un tel sujet ne pourront ni l'en-traver ni l'obscurcir. Nous avons pour nous convaincre la présence réelle des acteurs dans leurs rôles : mais le verbe révélateur nous introduit dans un monde immatériel d'émotion et de pensée où l'action physique se réduit à la mesure du fait essentiel comme le battement du métronome dans la symphonie. Il en résulte un monde dont les héros — Othello, Lear, Antoine,

Macbeth — semblent atteindre des proportions colossales , et d'autant plus facilement qu'ils sont libérés, sur cette scène nue, d'un grand nombre de contingences paralysantes d'espace et de temps. Shakespeare prend soin de nous les montrer sous des aspects véridiques, aussi humains d'attitudes que les acteurs chargés de les incarner , en effet, plus ils s'élèvent, plus l'auteur s'efforce de les marquer de traits familiers et de les entourer des petites réalités de la vie. Mais ils vivent dans ce monde de passion et de spiritualité où nous fait pénétrer la poésie et dont les limites s'étendent à l'infini.

Dans les grandes tragédies, sa liberté et son souffle se développent , on remarque plus de richesse dans l'étendue de son métier, dans la façon d'établir les contrastes entre les scènes, les personnages, dans le passage du vers à la prose, dans l'emploi de la musique, etc. Mais il nous faut entrer plus intimement en relation avec son théâtre et la vertu essentielle de son art réside maintenant dans un singulier pouvoir d'expression malaisé à définir. Indépendamment de sa forme, cet art possède ce qu'on pourrait appeler le pouvoir absolu de la poésie ; dorénavant, Shakespeare écrira de véritables drames poétiques et non seulement des tragédies sous une forme poétique.

H GRANVILLE BARKER.

(Traduction Olivier D Picard.)

Shakespeare

et les Poètes Élizabéthains

C'est tout le mystère shakespearien — un monde — qu'évoquent les rapports entre Shakespeare et ses confrères. Un monde presque ignoré en France, faute de spécialistes et aussi faute de vulgarisateurs. Impossible de résumer pareil sujet. On ne trouvera donc ici que des faits et des indications.

D'abord, il n'est plus permis d'ignorer que l'œuvre imprimée en 1623 (premier folio) sous le nom de Shakespeare est loin d'être entièrement du même auteur. En somme, il n'y a plus de canon. Mais en quoi consistent et de qui sont les apocryphes ? L'histoire des rapports entre Shakespeare et les autres poètes élizabéthains permettrait la « désintégration » (1) totale et une ré-attribution approximative des textes shakespeariens. Mais elle n'est pas possible parce qu'on a beau connaître infiniment plus de la vie de Marlowe, par exemple, ou de Ben Jonson, que de la vie de Shakespeare, c'est celle-ci qui importe. Or nous l'ignorons au point de ne pas être tout à fait sûrs que l'homme de Stratford, le poète et l'acteur sont bien la même personne. Même les plus traditionalistes et les plus autorisés parmi la douzaine d'historiens et critiques qui ont vraiment le droit d'être entendus en cette affaire, reconnaissent qu'une discrimination sévère entre les textes longtemps dits shakespeariens et les pseudo-faits longtemps dits biographiques, est non seulement légitime, mais nécessaire, inévitable, et en bon train. Tel, l'éminent érudit Chambers (Sir Edmund) qui a publié en 1930 la « Somme » de nos connaissances actuelles sur Shakespeare et le théâtre élizabéthain.

1) C'est le terme employé par tous les spécialistes anglais et américains de Shakespeare depuis une dizaine d'années. Sir Edmund Chambers l'a consacré par sa conférence bien connue « The Disintegration of Shakespeare ».

La seule critique shakespearienne de nos jours qui mérite attention n'est donc qu'une « *Etude de Faits et de Problèmes* ». C'est le titre même de l'ouvrage de Chambers. Plus d'« interprétations », plus de « rapsodies », plus d'« études de caractères », plus de « morale », plus de « philosophie », « d'esthétique » shakespeariennes. La question est : Que fut, qui fut Shakespeare ? Qu'a-t-il réellement écrit ? Qu'a-t-il couvert ou servi à couvrir ? Le reste n'est que « paroles vaines » comme dit le professeur Georges Connes, de Dijon, seul vulgarisateur français des études shakespeariennes. Qu'on lise ses ouvrages. Le mystère shakespearien (Boivin), L'état présent des études shakespeariennes (Didier). Comment discuter la technique, la créativité d'un auteur dont on ne sait point exactement ce qu'il a créé ? « Cela fait sourire » dit M. Connes. « C'est dans un autre monde. C'est de la même nature que les *dissertations* que nous proposons à nos élèves. Cela n'a aucune espèce de valeur tant qu'on n'est pas arrivé à démêler l'authentique de l'inauthentique ». Où en sommes-nous sur ce point capital ? Il est d'autant plus difficile de faire le départ que, parmi les constituants de l'œuvre shakespearienne, les plus secrets, les plus cachés, sont possiblement les plus importants. Ce n'est pas d'aujourd'hui que les « amateurs » sont les vrais profès, et les « professionnels », des trafiquants.

Dans la centaine récente d'études de textes qui compte, on distingue trois tendances. Les *die-hards* (extrêmes conservateurs) ne concèdent qu'un à deux dixièmes de l'œuvre de Shakespeare à ses confrères ou contemporains. Pour ceux que j'appelle libéraux (comme M. Dover Wilson, directeur de la nouvelle édition de Shakespeare à moitié publiée par la Cambridge University Press) la proportion est sensiblement plus forte. (Son livre récent *The Essential Shakespeare* fait d'importantes concessions aux désintéressés non seulement de l'œuvre mais de la personne). Parmi les radicaux, M. Robertson, sincère admirateur de Shakespeare et, *pour cette raison*, infatigable artisan de la désintégration, ne se défend pas de mettre en doute au moins la moitié du canon. D'autres, chaque jour plus nombreux, osent, fort témérairement à mon avis, *identifier* presque totalement Shakespeare avec un seul homme. Derby (M. Lefranc), Rutland (Demblon), ou Oxford (les Ward,

Percy Allen) (1) Ceux-la sont plus radicaux encore. Mais enfin, ils conservent à Shakespeare, vrai poète, grand poète, quoique souvent prête-nom, une identité, une continuité. Ils maintiennent la notion de l'individualité. Tel n'est pas le cas des critiques récents qui sont aussi historiens sociaux. On les pourrait appeler communistes. Pour eux, les textes de l'*In Folio*, désormais inextricables à force de révisions successives, doivent être considérés comme émanant à la fois d'un groupe de seigneurs-poètes, tous parents, tous en étroites relations avec la Reine, le gouvernement, la police, et la « propagande » d'Elizabeth (2), et d'une équipe de « poètes-attaches », travaillant séparément mais tous plus ou moins dépendants du groupe.

Parmi les premiers et au premier rang, le Comte d'Oxford, gendre du premier Ministre, et le Comte de Derby, gendre d'Oxford. En tête parmi les seconds, Marlowe, grand dramaturge, notoire agent secret devenu plus tard gênant et assassiné par trois « bourgeois » en 1593 comme l'ont prouvé de récentes découvertes, Kyd, autre important auteur dramatique, « donneur donné » en 1594, mis à la torture, mort peu après, Chapman, peut-être le « poète rival » des Sonnets, Peele, Greene, Lodge, Nashe, Chettle, Beaumont, Fletcher, enfin Ben Jonson lui-même qui fit réussir en 1623 le coup de librairie de l'*In Folio*, créant un Shakespeare homogène. On sait maintenant avec certitude que cette création avait été déjà tentée quatre ans plus tôt avec des textes différents, démarqués, post-datés. Pour les partisans de la théorie du groupe, la question « authenticité-unicité » ne se pose même pas. Elle est résolue d'avance, négativement, par définition.

Veut-on quelques jalons pour indiquer de plus près ceux des poètes élizabéthains qui, aux yeux de la critique contemporaine, ont leur part dans l'œuvre de Shakespeare ? J'ai montré ailleurs (*Mercure de France* I, XII, 1928) qu'aucune pièce élizabéthaine ne peut être « originale » et qu'il n'y a pas plus de théâtre exclusif

(1) Cette dernière hypothèse est la mieux étayée et aujourd'hui la plus féconde.

(2) Le rôle des deux Walsingham chefs officiels des services secrets, grands manipulateurs d'une opinion populaire que seul le théâtre, en défaut de presse, pouvait influencer, ne saurait être méconnu, quand on étudie le problème des textes dramatiques au temps d'Elizabeth. Il faut bien se mettre dans la tête qu'aucun poète ne pouvait subsister, ni publier, ni même se garder en vie, s'il n'était « inspiré » « appuyé » ou « commandé ».

de Shakespeare au temps d'Elizabeth que de théâtre elizabéthain d'où Shakespeare serait exclu. J'ai signalé aussi quelques-uns des moyens (1) relativement nouveaux, nombreux mais pas infaillibles, dont usent désormais les spécialistes de Shakespeare pour discerner l'authentique et ré-attribuer l'inauthentique.

Voici maintenant une vingtaine parmi les 36 pièces de l'*In Folio* avec un sommaire très bref, donc déformant par endroits, de leurs « assignabilités » d'après les plus récentes études de textes.

Titus Andronicus, abandonné même par l'orthodoxie, comprend du Marlowe, du Kyd et du Greene. Le premier *Henry VI* un fouillis où semble dominer Chapman. *Peines d'Amour Perdues* là certainement un ou des aristocrates familiers de la Cour d'Oxford? Derby? ou les deux? *Tout est bien qui finit bien* Chapman, Greene et Shakespeare. *Timon d'Athènes* *Henry VIII*, part très importante, sinon prépondérante de Fletcher. *Troile et Cresside*, épilogue apocryphe, universellement sacrifié; refontes successives par Chapman et Greene d'une vieille pièce de Dekker et Chettle. *Mesure pour Mesure*, mosaïque, suite de fontes et de refontes où M. Robertson voit beaucoup de Chapman sous le Shakespeare. *Le Roi Jean*, refonte d'une vieille pièce déjà publiée en 1591 par Peele, (d'après Chambers) et Marlowe (d'après Robertson.) Tout le monde convient qu'*Hamlet* est fait sur une vieille pièce révisée par Kyd et probablement Chapman. Elle a ensuite été traitée (mais dans quelles proportions?) par Shakespeare et un grand « patron » spécialement visible dans les discours et monologues. Les destins d'Oxford s'y reflètent. En tout cas, le second quarto est le moins composite, le seul « vrai »

(1) a) Rime, assonance, rime, mots préférés, ponctuation, orthographe, métaphores habituelles, l'un ou l'autre et autres tests littéraires ou littéraires, d'ailleurs sujets à caution, b) Indications de date, allusions à des événements des personnages, des auteurs contemporains, parentés évidentes avec d'autres textes non révisés shakespeariens, écho manifeste de quelques-unes connues, c) Indications scéniques ou autres englobées dans le texte, permettant de discerner l'origine du manuscrit (souffleur, rôles séparés d'acteurs pirates) et souvent son âge, sa corruption relative, d) Indications bibliographiques, celles-ci en progrès constant de visibilité et d'interprétation, copies reproduites d'un autre texte, division en actes et scènes, ponctuation scénique différente de ponctuation littéraire, abréviations, paraques, courures manuscrites, vers décapités, poésie publiée en prose etc.

Analyses par différents spécialistes ces instruments donnent souvent des résultats contradictoires. Les commentateurs les plus éminents ne sont pas les plus concordants. Raison de plus pour prendre garde quand ils sont unanimes ou quasi.

dans la mesure où il y a une vérité quand il s'agit d'un texte de pièce élizabethaine. Dans les *Joyeuses Comédies* pas moins de huit phases d'après le *Nouveau Shakespeare* de Cambridge, et beaucoup de Chapman. *Le Roi Lear* sort comme Hamlet d'une vieille pièce, les révisions s'enchevêtrent, il y a beaucoup d'allusions à Coligny. Le texte de *Macbeth* est très tourmenté; les thèmes d'assassinat politique (Darnley, Coligny) et de successions royales (France, Angleterre) y sont entremêlés. Les deux *Bussy d'Ambois* de Chapman ont de curieux rapports avec *Hamlet* et *Macbeth* (cf. les études de Percy Allen). D'où sortent *Antoine et Cléopâtre*, et *Coriolan*, dont le texte est assez uniforme et l'allure si différente de ce qu'on est convenu d'appeler « shakespearien » ? Et *Jules César* ? Là, très probablement du Ben Jonson sur une pièce de Marlowe, d'ailleurs re-travaillée par Beaumont. Dans la *Tempête*, tout le monde, même Chambers, tient le Masque pour apocryphe. Le *Nouveau Shakespeare* de Cambridge discerne deux refontes et au moins une abréviation d'une vieille pièce dans le texte de l'In-Folio. Le texte d'*Othello* est homogène. Pourquoi ? Parce qu'il reproduit tout de go l'in-quarto qui venait alors d'être publié, postérieur de dix ans à la retraite de Shakespeare, de six ans à sa mort et de vingt ans à la date qui est généralement assignée à cette pièce dans l'œuvre shakespearienne. Comme il vous plaira est visiblement un assemblage de « rôles ». La scène I de l'acte V est, aux yeux des Oxfordiens, celle où Oxford se dénonce symboliquement comme l'auteur de la pièce en écartant dédaigneusement l'homme de Stratford. Enfin, à titre de spécimen et de curiosité, je cite le résumé par M. Connes de l'opinion critique sur le texte du *Marchand de Venise* :

« Chambers croit que l'in-quarto de 1600 a pu reposer sur un manuscrit de Shakespeare ayant servi d'exemplaire de scène. M. Wilson (Edition du *Nouveau Shakespeare*) croit à une histoire textuelle fort compliquée dont les termes principaux seraient utilisation du *livre de la pièce* (copie du souffleur-régisseur et adaptateur) d'une vieille pièce le *Juif*, qui existait déjà dès 1579, manipulation de ladite par divers auteurs, révision par Shakespeare au début de 1594, addition d'un passage après l'exécution du médecin Lopez en 1594, seconde révision par Shakespeare, perte du « livre de la pièce », alors, assemblage des rôles d'acteurs par un scribe, addition d'indications scéniques par un scribe, interpolations diverses »

Et voilà La moitié des textes dramatiques attribués à Shakespeare sont de la même simplicité d'origine et d'une cohérence analogue

Ajoutez que tous les drames fourmillent d'allusions, d'intentions, de symbolisme historique C'est un des rares points sur lesquels les livres déjà cités de M. Connes sont insuffisants Peut-être n'en faut-il accuser qu'une liaison trop vague, dans nos Universités, entre histoire étrangère et littérature étrangère et une lenteur d'information qui fait sourire Et s'il n'y avait que retard

Qu'on ne se le dissimule pas Non seulement des pièces entières du théâtre élizabéthain furent faites sur commande, mais jusque dans les moins « teintées » de propagande, tel personnage est à la fois lui-même au cours du drame, et un autre par symbole, ou un autre encore tiré tout vif de l'actualité Le xvi^e siècle restait encore impregné de la « participation » primitive muée en symbolisme au Moyen Age La révolution cartésienne coupa les ponts entre « être » et « ne pas être », « dire » et « ne pas dire » Mais, sous une foule de dialogues élizabéthains incompréhensibles à la pure raison, court un sens déguisé en non-sens (C'est le procédé de Rabelais) Le parterre s'amusait aux co-casseries verbales Mais il n'y avait pas que des « pieds humides » au *Globe*, ou au *Cygne* Les bas-côtés de la scène et les galeries se peuplaient de seigneurs, clercs, robins, folliculaires, faiseurs d'opinion. Quand la pièce, cas fréquent, se jouait à la Cour, ou chez un grand, l'auditoire était fait d'initiés Voilà qui justifie, qui excuse, si vous préférez, bien des hypothèses peut-être téméraires On n'avance qu'à coups d'hypothèses, et c'est déjà beaucoup que d'en trouver de vraisemblables

Si l'hypothèse oxfordienne (dans le sens Oxford, chef du Groupe) est aujourd'hui la plus fertile, c'est qu'elle se nourrit de faits nouveaux et importants Édouard de Vere, 6^e Comte d'Oxford, fut aimé de la Reine, devint gendre du Premier Ministre, Burghley, ancêtre des Cecil, tomba en disgrâce, fut enfermé à la Tour et n'en sortit que pour plonger dans une mystérieuse solitude d'où l'ont tiré le travail de Looney (1920) et les recherches plus récentes de MM Ward, père et fils, complétées sur certains points par M Percy Allen On savait déjà qu'Oxford (et plus tard son gendre Derby) furent les plus féconds parmi les four-

nisseurs secrets du théâtre Elizabethain Mais nul n'a désormais le droit d'ignorer qu'en s'enfonçant dans la retraite, Oxford emportait, sur la proposition de Francis Walsingham et par décision du Conseil Privé un crédit secret annuel de mille livres sterling C'était une somme énorme pour l'époque, égale à 1 % de tout le budget de l'Intérieur, finances et justice comprises Elle lui fut versée régulièrement pendant les dix-huit silencieuses années de sa fin de vie. Je ne dis pas, (d'ailleurs mon opinion ne compte que pour mémoire), que Shakespeare ait été le principal prétenom d'une sorte de « Maison de la Presse » (seigneurs poètes et poeles-attaches), encore moins qu'il n'ait été que cela Cette propagande s'exerçait par suggestions, insinuations, interpolations, variant de sens et d'objet suivant les besoins du moment Elle a beaucoup varié en vingt ans Elle s'emparait des événements les plus formidables comme la Saint Barthélemy, le destin de Mary Stuart ou d'Essex, la défaite de l'Armada, comme aussi de simples faits-divers tels que l'histoire du medecin Lopez Il faut beaucoup de courage et de foi, disons d'auto suggestion, pour deduire une *certitude* de ces traces multifformes

Mais ce que je dis, c'est que nul n'a le droit de se prononcer sur la question Shakespeare, qui est aussi celle du théâtre élizabéthain, sans connaitre, comme dit M Connes « l'état présent des études shakespeariennes » et les hypothèses que cet état justifie

Ce n'est pas une petite affaire Voilà trente ans qu'en amateur, je l'instruis, et je ne suis sûr de rien, sauf ceci que c'est la plus passionnante des histoires de détectives Et quelles perspectives elle ouvre sur les voies de la création et de la renommée littéraires! Quand un seul homme, l'homme de Strafford, pouvait encore être tenu pour l'auteur unique de l'ouvrage unique publié sous son nom, nos grand-pères n'avaient pas tort de crier au miracle. Mais si l'œuvre de Shakespeare, sans être vraiment une œuvre, ni vraiment de Shakespeare, a permis à l'humanité de se creer en un siècle, et si pres de nous, une espèce de demi-dieu littéraire et quelque chose comme un Livre Sacre, le miracle ne fait que changer de signe

La double intrigue et l'ironie dans le Drame Élizabéthain

La double intrigue est un procédé facile dont la théorie des effets a été quelque peu délaissée par les critiques (sinon dans les vieilles controverses sur le trag.-comique qui n'en est qu'un des aspects particuliers). Si l'on se borne à la lecture des drames élizabéthains, la double intrigue paraîtra beaucoup moins claire et vivante, et on pourra facilement la confondre avec celle des romans. D'ailleurs, la force de la double intrigue, dans son premier état, dépendait d'un certain nombre de clichés qui avaient cours dans le public. Ce procédé était souvent utilisé avec un tel laisser-aller qu'en général, on ne l'a pas même pris au sérieux là où il méritait de l'être, dans *The Changeling* les deux intrigues ne sont pas de la même plume, différent de ton et de sujet, apparaissent à peine reliées par un vague prétexte, mais, elles ne sont certainement pas mélangées à seule fin de faire durer la pièce. C'est véritablement à cause de ce laisser aller que la double intrigue est riche de possibilités, et qu'elle apparaît encore visiblement à ceux qui, dans le public, n'en deviennent pas les correspondances. En effet la connexion entre les deux intrigues est souvent en quelque sorte « primitive » et dépend beaucoup moins du libre arbitre de l'auteur que de l'équilibre entre le mythe populaire et la métaphore qui n'aurait pu être obtenu autrement. La première double intrigue importante, celle de *Friar Bacon and Friar Bungay*, me semble être employée pour exploiter les sentiments de « divinité terrestre » qu'Elizabeth pouvait inspirer; et celle de *The Changeling* pour flatter les sentiments du peuple envers les fous, sentiments, qui, depuis, sont devenus complexes et pour déclarer « l'amour est une folie » avec une conviction que seule

la technique surréaliste d'un Shakespeare pourra développer sans avoir recours à la double intrigue

La forme la plus ancienne et aussi la plus claire de la double intrigue est celle de l'incident comique, ordinairement intercalé en prose entre deux scènes sérieuses Shakespeare, naturellement, l'utilisa avec une grande maîtrise dans ses drames historiques Et là encore la connexion des deux intrigues n'est ni facile à deceler ni constante, la scène comique repose l'esprit de l'effort d'attention et de l'ennui provoqués par la scène tragique, mais qu'on n'y voit pas une critique; cette coutume venait des anciens « miracles » A l'origine, elle servait à représenter dans la scène comique le peuple aussi « populo » que possible pour le bien duquel il travaillait C'est peut-être lorsque l'homme « magnifique » de la Renaissance remplaça le saint sur la scène que sa tragédie devint un sacrifice, une sorte d'expiation de sa race qui le mettait en harmonie avec Dieu et la nature La connexion des deux intrigues est presque la celles du symbole et de l'objet symbolisé

Mais une fois admis, l'incident comique trouve matière à se développer Ordinairement, il n'offre qu'une sorte de parodie ou de parallèle de la partie tragique dans les milieux populaires ainsi le valet de Faust se trouve également compromis avec les démons Mais ce procédé satisfait aussi un autre désir, il anticipe toute parodie que le spectateur serait tenté d'imaginer, sans compromettre sa dignité Une tragédie de spadassins héroïques présentera en même temps un spadassin ridicule et poltron pour faire rire (Parolles) non pour parodier les héros, mais pour prévenir toute velléité de parodie de la part du public « si cette tragédie vous donne envie de rire, riez donc maintenant à cœur joie » Le gouvernement soviétique, en ses premiers jours, devait entretenir, me semble-t-il, deux clowns, Bim et Bom, dont le rôle officiel était de dire en plaisantant les vérités qui eussent envoyé les autres à une mort certaine

Ainsi le procédé de la double intrigue parvient à mettre le public en un singulier état de réceptivité Le théâtre exige une forme qui peut être complexe (étant donné les désirs variés du public) sans insister sur cette complexité Une pièce « de valeur » qui peut offrir à l'individu une forte satisfaction à un moment donné, donc des satisfactions différentes à d'autres moments, pourra plaire à des gens divers, et sera

digne d'affronter le public. Mais cette séparation de l'ambigu en moments et en auditeurs différents est rarement complète d'un autre niveau, on s'apercevra que cette valeur est due à d'autres éléments. C'est particulièrement vrai pour le public qui, lorsque son attention est fixée, devient en quelque sorte une conscience collective, ainsi s'expliquerait peut-être l'importance de la double intrigue en littérature et la raison pour laquelle ses desseins à demi conscients peuvent avoir une telle valeur pour la vitalité du théâtre bien qu'ils semblent rendre le procédé moins rationnel, et souligner ce qui pourrait se rattacher à une « attaque contre la raison ». Le moment semble venu aujourd'hui de reprendre ces procédés.

La double intrigue a deux principaux moyens d'action. Les deux scènes peuvent former un contraste qui éclaire les deux intrigues (dans *Troilus* « l'amour et la guerre sont semblables ») et dont la réalité doit dépasser le langage poétique et ne pas souffrir de discussion, on l'acceptera à cause des deux scènes et de la poésie qui les relie. Nul n'est surpris d'entendre comparer « l'amour à la folie », mais si l'on saisit l'ironie qui réside entre les scènes alternées de coquillage comique dans un asile d'aliénés et d'amour désastreux dans un palais, il faudra bien tenir compte de la métaphore. Alors la juxtaposition indéfinie des deux scènes semble encourager les voies primitives de la pensée (dans *Troilus* « Cressida est néfaste et ne peut amener qu'un sort néfaste à la ville de Troie »). Dès que l'on comprend que les deux scènes se correspondent, chaque personnage prendra une importance générale, deviendra vaguement divin parce qu'il semblera susciter tout ce qu'il symbolise ou ce à quoi il correspond. Ce procédé sera habituellement utilisé pour donner au héros de la scène tragique une importance magique aux yeux du peuple de la scène comique ; les plus intéressants moyens ne sont que ceux de l'ironie normale. Le vœu rompu par Cressida devient le symbole de la guerre civile causée par la rupture du vœu d'Hélène ; son cas aura autant d'importance que la guerre même (aussi écouterons-nous avec sympathie les tirades poétiques de *Troilus*) parce qu'il entraîne les mêmes sanctions. *Friar Bacon* est une pièce éminemment populaire, écrite en hâte pour faire pendant à *Faustus*. Greene a été félicité justement de son intervention apparente dans la double in-

trigue qui anime ce drame. *The Changeling* a été beaucoup admiré, mais toujours aux dépens des scènes comiques, or les deux parties, comique et tragique, me semblent attendre ici une unité singulièrement parfaite bien qu'elles seraient sans doute intolérables sur une scène contemporaine. Le titre du drame exprime les sentiments qu'éprouvaient les élizabéthains envers les fous : ceux-ci sont sujets de risée et cependant possédés par des fées ou des mauvais esprits, leur qualité positive vous conduit en dehors de l'ordre humain normal. C'est avec un sentiment du risque personnel de devenir soi-même déséquilibré qu'on comprend leurs idées et ce choc se retrouve dans toutes les découvertes du drame.

La justification de cette double intrigue est que les fous ont été amenés pour divertir les invités au mariage de Béatrice, la double intrigue dépend ici des personnages du masque, héroïques ou divins, et de l'anti-masque, satiriques et sous humains qui symbolisent dans le drame le sentiment social qu'on éprouve dans un grand mariage. La correspondance n'est pas provoquée ici par une pensée originale mais par une coutume ancienne et toujours actuelle. L'anti-masque des fous dans un mariage symbolisait le monde d'horreur exclu par la vie matrimoniale, le coquage, la moquerie devaient donner satisfaction aux moqueurs qui pouvaient être présents, et démontrer que le mariage était trop réel pour être atteint par des sarcasmes. Chaque détail de cette pièce dont l'unité reste profonde et terrifiante fortifie la conscience que nous avons de la cohue des fous qui hurlent dehors dans la nuit tout autour du monde de l'ordre et de la vertu. Un pas vers leur folie est irrémédiable. « *Moi qui suis de voire sang, j'ai été arrachée de vous !* » s'écrie Béatrice dans sa dernière découverte. Elle est un cancer qui doit être amputé parce qu'elle est « *changeling* », qu'elle appartient aux deux mondes, malgré son innocence quand Flores, le mauvais esprit, l'enleva. C'est l'injustice de cet appel qui le rend si terrible, le soupçon de l'autre intrigue qui nous force de l'accepter.

William EMPSON

(Traduit de l'anglais)

Exotisme et Humanisme dans la Poésie Elizabéthaine

On ne songerait même pas à nier la faveur de l'exotisme dans la poésie elizabéthaine. Dès le début de l'époque, l'œuvre des poètes nous mène souvent bien loin de l'Angleterre, et quand elle nous mène au pays des rêves, c'est encore sous un habit étranger. C'est Marlowe avec son *Tamerlan*, son *Juif de Malte*, son *Faust*, Shakespeare avec *Roméo et Juliette*, *l'Armateur de Venise* et le *More*, le prince Hamlet de Danemark, le Duc de Milan, Prospero, tous les beaux gentilhommes et toutes les princesses de féerie Viola et Rosalinde, Perdita, Miranda. Mais ne serait-ce en effet qu'un habit de féerie, une détroque de théâtre, un masque?

Non, les Grands Elizabéthains font parler les étrangers en étrangers. Juliette, a quatorze ans, n'est pas une jeune fille anglaise, c'est une brune Gubietta. Tambuilaïne est bien un conquérant oriental sans pitié non teinté de christianisme. Shylock n'est pas une caricature, c'est un Juif merveilleux et puissant, humble et fier, qui vit de Venise, et ne peut vivre, peut-être, qu'à Venise.

Même on peut dire que la poésie elizabéthaine se complait à peindre l'étranger. Souvent il est représenté comme sympathique, gentilhomme sportif accompli (le français Lamond dans *Hamlet*) ou doué d'un charme singulier (Jacques dans *As You like it*). Si le théâtre se délecte à l'humour anglais des *clowns*, il se complait également dans la conversation brillante, à l'italienne ou à la française, aux cascades de concetti, de jeux de mots, de grossièretés spirituelles. Il faut avoir vécu à l'étranger, en Italie surtout, quoiqu'elle fasse, dit-on, de l'Anglais italianiser un diable incarné. C'est que le diable lui-même n'est pas encore nommable et de mauvaise compagnie. Le docteur Faust vivait bien avec lui. Les Elizabéthains admettent tout, tolèrent tout, même l'étranger. Une des formes de leur passion multiforme pour la vie, c'est leur passion pour

l'étrange et le demesure, qui toujours se placent mieux dans le rêve Mais l'exotisme des Elizabethains n'est qu'à demi rêve, il a aussi son terrain mouvant, mais solide, le pont des vaisseaux qui reviennent chargés de recits et d'histoires merveilleuses

L'Angleterre allait devenir la plus grande puissance coloniale et maritime, elle ne l'était pas encore sans conteste C'étaient Venise et Gênes, l'Espagne, le Portugal qui avaient le prestige des expéditions lointaines, à côté desquelles les voyages dans la Baltique, la Mer du Nord ou la Manche, entre ports bien connus, pâlisssaient L'Angleterre commençait seulement sa tâche avec Drake et Raleigh, mais avec une curiosité infinie de ce qu'avaient fait les autres, ceux qui avaient conquis les Ameriques et les Indes L'Angleterre Elizabethaine est enfiévrée de sa vocation maritime qui se dessinait seulement Jusque là elle avait été une île de sédentaires, qui voyaient le monde surtout à travers la France et l'Italie Maintenant les Anglais voyagent et lisent les récits de voyages dans le monde entier (Hakluyt, 1589) Tout ce monde est assoiffé de savoir Gabriel Harvey, fils d'un cordier, l'ami d'Edmond Spenser, fils d'un tailleur, écrit

« Toute espèce de livres, bons ou mauvais — saints ou diaboliques, que je puisse me procurer — vieux et jaunes — de matière et de langage — où qu'ils habitent — au ciel ou dans l'enfer — Machiavel, l'Arétin, et tous ceux qu'il vous plaira — pour peu qu'ils soient réputés pour un talent extraordinaire — soit seul avec mon génie familier — ou bien quand deux de nous sont comme des chiens se disputant un os — je les lis et je les relis jusqu'à ce que je les jette loin de moi »

« Spenser fut plus d'une fois ce compagnon de lecture qui se disputait avec Harvey les os du savoir »

Mais tous les Elizabethains, et les plus ignorants, comme Shakespeare, ont beaucoup lu, et beaucoup de livres étrangers soit dans l'original (Machiavel, par exemple, n'était pas traduit) soit dans les traductions, Bandello, Boccace, le Montaigne de Floio, la *Diana* de Montemayor, la *Celestina*. Le poète élizabéthain, même très sérieusement touché déjà du protestantisme, comme Spenser, n'a rien d'un puritain, il aurait honte d'être un insulaire Le puritanisme est l'ennemi du théâtre et du roman, de la musique et de tous les arts Comment le poète élizabéthain ne s'appuierait-il pas sur l'étranger qui apporte, qui enseigne tout cela ?

L'esprit local, l'esprit vraiment anglais n'est pas austère loin de là, mais il est simple, sans apprêt (*home-ly*) On ne peut pas se cultiver vraiment sans connaître l'étranger Il y a aussi là quelque chose d'analogue à l'esprit d'aventure des anciens scandinaves qui se moquaient de ceux qui n'ont jamais quitté leur pays, *hemal* les *stay-at-homes* Il faut l'avoir quitté, au moins en rêve, pour avoir connu la vie

Ainsi l'Angleterre veut se développer, sortir d'elle-même, au moment même où la France va se replier sur son classicisme Il ne faut pas dire que l'exotisme des Elizabethains, c'est la curiosité universelle de la Renaissance, car nos écrivains, les écrivains italiensurent bien peu de chose des récits de leurs voyageurs, et parmi nos écrivains de la Renaissance, Montaigne et Rabelais seuls sont vraiment des curieux de l'étranger, des voyageurs, en pensée et en acte

L'atmosphère exotique donne au théâtre elizabethain, en particulier, une qualité à part Tous les Européens peuvent s'y sentir chez eux Un moine italien, un roi français, un prince danois élevé en Allemagne, un More, un Juif y sont des hommes, non suspectés de je ne sais quelle infériorité irrémédiable, pour n'être pas Anglais et protestants On n'entend pas encore l'interrogation puritaine *Are you saved?*

En vérité, cette littérature est sans morale définie, impérative, sans morale du tout, et les puritains, de leur point de vue moral et religieux, avaient bien raison de la proscrire L'ennemi était là, et à partir de la fin de l'époque d'Elizabeth, la littérature anglaise sera le théâtre d'une lutte constante, à mort, entre l'élément puritain de répression, l'esprit insulaire de conquête et d'établissement à l'étranger, mais dans le mépris du *native* et du *foreigner*, et l'esprit de liberté, qui a toujours la hantise de l'étranger, l'esprit humaniste et voyageur

Le puritanisme dira si vous voulez l'Orient, lisez la Bible anglaise Si vous allez à l'étranger, emportez la Bible anglaise et faites la lire partout L'Italie, la France, l'Espagne n'auront plus de charmes que dans leur climat ou leurs vins, quand on n'y verra plus que des peuples papistes

Connaissait-on le Pérou, l'Amazone, la Virginie en fleurs? Qui sait maintenant ce qui est vrai et ce qui est possible, quand le merveilleux se réalise tous les jours, et quand le monde s'agrandit infiniment

L'exotisme des Elizabethains a un tout autre sens

que celui des romantiques. Ceux-ci nous disent : Cherchez de beaux types d'humanité, des passions vraies, loin de vous, ou dans le temps, ou dans l'espace. Le tragique n'est pas quotidien, ni proche, et la poésie n'est plus de votre monde. L'Elizabéthain, au contraire, ne méprise nullement son pays, ni son temps. C'est l'humanité, qu'il découvre partout, qui l'exalte. Partout dans le monde il y a de nobles âmes, par la vertu du ciel et de la naissance, plutôt que de l'effort, et partout des monstres humains sur lesquels il faut se pencher, ils ressemblent tant aux autres hommes ! Les Elizabéthains se placent ainsi entre les romantiques sans connaissance vraie de l'humanité, épris de l'irréel, et les classiques enfermés dans leur patrie ou dans l'orthodoxie de leur règle. Leur poésie a le grand attrait d'être, par essence, humaniste, au sens large du mot. De plus, elle ne porte pas de jugements étroits comme si elle voyait beaucoup plus loin que le préjugé national, que l'expérience insulaire.

Il ne faut pas s'étonner ni s'indigner que le puritanisme ait mis fin à la poésie elizabéthaine comme à la peinture, à la sculpture, à la musique, au théâtre. Le maximum d'indigence se plaçant entre 1640 et 1740 environ. Sans le puritanisme la moitié de la littérature anglaise n'existerait pas et l'autre moitié n'aurait pas l'âpreté, l'accent de révolte qu'on lui voit souvent. La France, ayant rejeté le protestantisme resta plus unie, plus classique, mais trop unanime, eut pendant deux siècles une littérature de modes et de modèles, et continua à faire des tragédies cent cinquante ans après les chefs d'œuvre du genre.

Dans la dernière période de la littérature elizabéthaine, les grands crimes, les passions forcenées seront réservées aux étrangers. Insensiblement le gouvernement a été tourné vers le pôle du puritanisme, que John Lyly, un précurseur, découvrait dès 1580 : « Le seul dieu vivant est le Dieu anglais. » Avec cette croyance, il n'y a plus d'humanisme car le monde entier, sauf l'Angleterre, est sans Dieu, et les étrangers ne sont plus, à proprement parler, des hommes. Moins strictement parlant, ce ne sont pas des *gentlemen*. Ce qui nous met à l'aise dans le théâtre, dans toute la poésie elizabéthaine, c'est que nous sentons qu'il y a partout des hommes et des gentilshommes, que nous sentons partout l'humanisme, et cette générosité que Shakespeare a tant aimée.

Joseph AYNARD.

A propos de Webster et de quelques Femmes

Avant de traiter des personnages de certain théâtre peut-être faut-il savoir ce qu'on attend du théâtre, sans quoi leur vie risque de s'échapper, et vous parlez dans ce vide que creusent sans cesse, un peu plus chaque jour, les auteurs dramatiques

Aujourd'hui presque personne ne se souvient de ce qu'est le théâtre, surtout à cause du cinéma, bien que celui-ci, du moins en France, entende garder sur l'écran un bon nombre des caractéristiques théâtrales. Mais toute question de technique propre mise à part et sans tenir compte des qualités des auteurs ou des œuvres envisagées, il est hors de doute que la pièce de théâtre ou le film sont faits pour la foule des spectateurs et que ceux-ci exigent le même effet de l'une comme de l'autre, à savoir qu'ils les délivrent des secrets démons dont ils sont possédés

Il y a pourtant, à ce point de vue, une grande différence entre les deux représentations, théâtrale et cinématographique, à laquelle on ne pense pas assez parce qu'elle est à première vue d'un ordre assez médiocre : une salle de cinéma est obscure et une salle de théâtre l'est beaucoup moins. La délivrance ne s'opère que dans l'obscurité, par pudeur, les secrets extirpés des profondeurs de l'homme par un mystérieux transfert sur les personnages de l'écran sont de ceux qu'il craint le plus de dévoiler à son prochain, sans quoi c'est à tout bout de champ qu'il s'en délivrerait, et à coup sûr. Le regard par lequel se transmet cette délivrance, s'il est surpris par un tiers, est par lui-même assez significatif pour qu'on ne doute point de l'acte en cours ou du prix attaché à son secret. Il va de soi que, sûr de n'être point surpris, le spectateur se délivre plus complètement qu'il ne le fait, s'il craint la découverte et le témoignage de sa honte qui la suivra. Ainsi, pour une grande part, s'explique le

succès du cinéma et la chute du théâtre où la lumière, et dans les meilleurs cas la pénombre de la salle ne permettent pas l'incognito des démons, si l'on peut ainsi dire, dont l'individu tyrannisé tend à se délivrier en les expulsant comme en témoignent son regard, son attitude et jusqu'aux pores de sa peau.

Il est à remarquer en passant que la pièce de théâtre et le film ont une double action. L'une de délivrance, une d'imitation. Le spectateur se décharge sur l'écran ou sur la scène de ce qu'il contient, mais en même temps prend conscience de ce qu'il contenait et dont il sent ensuite comme un moule en creux. Il tend vers la suite à imiter les gestes accomplis par les personnages sur lesquels s'est opéré le transfert. Et cependant, plus la délivrance est complète, moins il est tenté de se laisser à l'imitation, tant est grand son apaisement. La délivrance opérée par le théâtre étant moins complète, l'action théâtrale pousse davantage le spectateur à imiter ce qui lui est proposé, à la suite d'une sorte d'action reconventionnelle. Et c'est pourquoi la censure sociale tolère au cinéma ce qu'elle refuserait au théâtre. D'autre part les spectateurs eux-mêmes acceptent de l'écran ce que leur pudeur refuserait de la scène.

Il n'est cependant pas question que de celle-ci car il apparaît que la délivrance s'opère avec une plus grande efficacité si le transfert a lieu sur une image, c'est-à-dire sur un signe, que sur un être animé, de chair et d'os. C'est cette raison qui, ajoutée aux précédentes, rendra possible au cinéma la représentation d'une tentative de viol et que la même sera presque impossible au théâtre, et que dans celui-ci la représentation d'un meurtre dans ses détails horribles les plus exacts met le spectateur dans un état d'agitation et d'excitation qui persiste au delà des portes et jusque dans la rue.

Dans la salle il s'est mué en assassin ou en victime, par procuration. Il a assassiné ou a senti le fer pénétrer dans sa chair, des doigts lui arracher les yeux. Mais il ne sort pas complètement épuré et après avoir donné l'illusion qu'il se libérait de ses besoins de cruauté, d'amour, de pureté ou de souffrance, les retrouve-t-il plus violents qu'ils n'ont jamais été, et faute d'oser les lâcher en liberté dans la vie courante, les sent-il lui ronger le ventre et la cervelle, de leurs dents infatigables.

Peut-être cette connaissance de ses propres désirs secrets, cette conscience de nourrir en soi toute une vie désordonnée, splendide et tragique que la réalité opprime durement au point de la refouler au fond des catacombes de l'âme, cette conscience faite d'une quasi libération qui ne rebondit que pour mieux se transformer en possession démoniaque, est-elle précisément une source de vives jouissances, celles-là même qui semblent les plus naturelles à l'homme et les plus chères, et sont lées à son destin malgré les apparences qu'il se donne de croire à l'élévation de sa fin.

Il faut reconnaître que dans nos temps actuels le théâtre refuse ces satisfactions que la morale en mouvement sur le trajet de cette fin qualifie de basses à moins qu'elle ne les déguise. Incapable, cependant, de s'en abstraire complètement, il use d'hypocrisie, s'en tire par des allusions, des voiles, des déshabillés, de subtiles excitations. Ainsi le « Boulevard » a fait honteusement sombrer le théâtre dans cette vase où se débattent directeurs et auteurs. Et semble-t-il, après quelques tentatives de ce qu'on appelle le *théâtre d'avant-garde* ou ils ne montrèrent que quelques velléités sans courage, les nouveaux directeurs et les nouveaux auteurs ne manqueront pas de l'enfourmer complètement, faute d'avoir compris la question et deviné ce que le public attend des pièces qu'il va voir.

Il est remarquable que parmi les tentatives de sortir du théâtre endormeur pour rénover le théâtre délinquance, on ait fait appel aux auteurs de l'époque élizabéthaine.

Et c'est ici qu'apparaît enfin le dessein de cet article. Il s'agit non point d'analyser le théâtre élizabéthain suivant toutes les règles les plus ennuyeuses de la critique littéraire, mais d'en affirmer la vie, et particulièrement lorsqu'il s'agit des *Tragédies de Sang*, de Webster et plus particulièrement encore de ces étonnants personnages que sont des femmes telles que Vittoria Corombona, dans le *Démon Blanc* ou la belle duchesse d'Amalfi.

On comprendra facilement où je veux en venir. Les principaux tourments obscurs de l'homme lui viennent de son instinct sexuel et de ses besoins de violence, ceux-ci dépendant d'ailleurs de ceux-là. Le meurtre lui est naturel, c'est un loup, et les événements se chargent de le démontrer. Quarante années de paix, c'est-à-dire quarante années d'obligation de refouler

les désirs sanglants sous l'hypocrisie des fleurs sentimentales et morales, ont abouti à la belle ruée que l'on sait

Nous nourrissons un loup en nous et quand il a faim il hurle et quand il sent la louve, il hurle encore. Mais il se satisfait assez facilement de ses hurlements. Passe sur la scène Vittoria Corombona, cette louve blanche, et le loup sent la terre et l'air, gratte et hurle, les yeux jaunes comme l'or de la lune des nuits magiques

De fait, tous les personnages de Webster sont des loups, même les purs comme la Duchesse d'Amalfi. Car on peut bien supposer que les loups ont aussi leur appétit de pureté et que parmi les démons qui tourmentent le plus âprement le cœur de l'homme, le plus exigeant est peut-être celui de la pureté. C'est probablement celui-ci qui tient la main gauche de l'assassin alors que sa droite se décide avec une fureur tiemblante pour le manche du couteau ou la crosse du revolver et quand la putain écarte les jambes, c'est lui qui pose un doigt sur sa paupière. De ce démon-là l'homme a aussi besoin de se délivrer. Au cinéma comme au théâtre le spectateur attend de trouver cette délivrance avec autant de voracité que celle de la violence et de la bassesse et peut-être y met-il plus de pudeur, cela lui coûte-t-il plus de honte. Et cependant c'est en lui un tel besoin, si insistant qu'il se confond avec cette fin dernière assuée à toute chose et qui trouve son expression dans cette ridicule exigence : *il faut que cela finisse bien*. Telle est la moralité : *le vice est puni, la vertu récompensée*. Et le spectateur délivré regagne la rue, les jambes alertes, le ventre dispos et la cervelle fraîche, tout prêt à recommencer.

Certes Webster connaît les roueries de la nature humaine. Les vierges martyres ont toujours été chères aux hommes, précisément à cause du malheur survenu à leur pureté et de leur martyre. C'est pourquoi il est bon que la femme amoureuse et pure, celle qui dit : « *Nous poserons une épée entre nous pour demeurer chastes* », et tout en même temps se déclare *de chair et de sang et non d'albâtre*, connaisse les pires souffrances et femme forte, lutte sans trahir la grandeur du cœur et de la chair avant d'être vaincue, torturée et de mourir étranglée.

— *Viens, mort violente, sers-moi de mandragore pour me donner le sommeil.*

Cela ne fait que reculer le triomphe du bien par la punition du crime, dans une apothéose d'autant plus magnétique que le *noble couronnement de la fin* ne se dessine que comme une vapeur rougeie par le reflet des taches de sang. Il suffit alors de quelques paroles d'un homme de bien pour sceller le pacte final du cœur et de la vertu. Car en somme il faut en arriver à cela quand on sait que tout va bien, que l'ordie est sauvegardé, c'est un soulagement que d'avoir vu haleter, souffrir et agoniser l'innocence et l'amour en fleurs. D'ailleurs au théâtre toute violence est la bienvenue. Si la délivrance est sauve, il n'y a pas qu'elle qui entre en jeu, mais bien cette trouble exaltation qui porte les membres, les poumons, le cœur à agir à l'unisson de ce qui se passe sur la scène. On sait quel succès ont les matches de boxe, succès où l'amour du sport a si peu de part. Encore s'agit-il de deux hommes qui se tapent sur la mâchoire ou sur le nez, parallèlement au déchainement dont palpète le cœur du témoin de ces jeux. Mais qu'on imagine un combat de boxe entre deux femmes. Où sera le spectacle, sur le ring ou dans la salle ? C'est là qu'on entrevoit la véritable action du théâtre et sa valeur. Plus le spectacle est réel, plus il porte à l'imitation et surexcite les instincts de violence, les besoins sexuels. Plus il est simulé, c'est-à-dire plus il est réduit à l'état de *signe* et plus il délivre après avoir excité.

À ce sujet, dans le théâtre de Webster *le Démon Blanc* joue un jeu autrement plus efficace que *la Duchesse d'Amalfi*. Vittoria Corombona est une fameuse *vamp* que son entremetteur de frère hisse au rang que sa nature exige pour jouir des plaisirs contradictoires de la vie. Jusqu'à la porte de la mort ouverte en son propre corps par une épée justicière, elle est à la fois volupté, orgueil, crime, pudeur, innocence, et tandis que sa suivante Zanche n'est que l'image palpable des perfidies du vice, elle est, des sentiments, à la fois la Réalité et l'Image à la limite où l'image est le contraire de la réalité, si bien que par sa violence et sa puissance elle détruit le sens même de la vérité et place le spectateur du drame dans cet état parfait où la possession et la délivrance se confondent.

Je devrais terminer sur ces mots et cependant une secrète mélancolie m'oblige d'ajouter qu'en ce temps, à la fois crépusculé et aube, il peut sembler bien vain

de s'occuper publiquement des problèmes où l'individu a la plus grande part apparente. En quoi on se trompe et précisément en cette époque l'individu est une part de la collectivité et les événements du monde témoignent de cette unité en même temps qu'ils illustrent l'importance du signe extérieur en quoi s'opère un transfert des exigences intérieures.

On objectera que l'intérêt actuel ne va pas tant au collectif qu'au social et que les violences de Webster sont celles d'une classe, et que seule une classe pourrie se complait dans les bassesses de la luxure, de l'ambition et du meurtre. Il est vrai que Webster s'en prend aux *Grands* et ne ménage pas l'expression de ses sentiments à ce sujet. Mais qu'on entende bien qu'il s'agit des *Grands*, c'est-à-dire de ceux qui, puissants, exercent leur puissance sur ceux qui sont plus faibles et que précisément c'est dans les périodes où tout se recommence par l'unification collective qu'apparaît la puissance des forts, l'impuissance des faibles et tout ce qu'elles comportent. Nous sommes dans un temps où les masses ont besoin de chefs, c'est-à-dire de *Grands*, dans un temps de dictatures.

Et enfin c'est en ces moments où l'homme paraît se confondre parmi les hommes qu'il reste le plus un homme. C'est dans l'égalité que l'inégalité commence le mieux à se manifester.

G. RIBEMONT-DESSAIGNES.

La Révolution du Langage chez les Elizabéthains

Au moment où le Moyen Age approchait de sa fin, se libérant de la communauté spirituelle, l'Angleterre commença à porter son intérêt sur l'homme. L'individualisme dû à l'impulsion de la Renaissance, s'établa dans tous les domaines de l'esprit. Une époque débordante de force et de sève géniales s'ouvrit. Cette fermentation se traduisit dans la littérature, surtout dans la poésie, qui devint, par excellence, l'expression de l'époque.

Dans le bouillonnement général, l'instrument du langage fut remanié et aiguisé d'une façon radicale. Parce que l'imagination ne cherchait pas une constante, mais s'épanouissait dans une liberté jamais atteinte depuis, les moyens d'expression devinrent plastiques. Le vocabulaire et la syntaxe bouleversaient toutes les traditions.

*
* *

Ce fut une époque de chaos lumineux. Le Dr Johnson n'avait pas encore commencé son fameux dictionnaire dont l'étymologie pleine de fautes arrêta malheureusement l'évolution vertigineuse de la langue. L'établissement de la dynastie Tudor s'annonça par une anarchie de syntaxe qui devait alimenter les esprits les plus bouillants. La transition de la langue anglaise, née de la Conquête (le *Middle English*) à celle de l'anglais moderne était commencée.

Chaque poète s'arrogeait tous les droits : changer le sens des mots, en inventer d'autres, déformer les vocables orthodoxes, jouer avec les lois syntaxiques. Shakespeare, Marlowe et leurs contemporains remplissaient leurs œuvres de neologismes hardis et d'allusions verbales. Substantif, verbe, adverbe furent employés d'une manière très personnelle.

Le langage, sous l'influence française et italienne, devint cosmopolite. Montaigne, le Neo-Platonisme, Rabelais, Calvin, influèrent sur l'esprit, et des mots latins glissaient peu à peu dans le dictionnaire, en subissant, naturellement, une déformation phonétique. Le mot *malgré*, par exemple, devint *maugré* (Shakespeare *Twelfth Night*)

Durant cette période d'adolescence, « la première qualité de l'anglais élizabéthain, d'après M. George Gordon (1) était sa puissance d'hospitalité, sa passion pour l'expérimentation, sa volonté d'employer toutes les formes de richesse verbale, de tout tenter. On se complut dans des nouveautés avec tant d'allégresse que les hommes prudents qui craignaient les mots s'alarmèrent. La chose amusante était que les timides furent incapables de se priver eux-mêmes de la contrebande qu'ils reprouvaient, à ce sujet tout le monde était contrebandier. Grâce à ce trafic généreux, sans freins, nous trouvons un nombre étonnant de mots, introduits, paraît-il, pour la première fois par les élizabéthains, dont nous ne saurions nous passer aujourd'hui »

D'après le même auteur, il y avait surtout trois contemporains : Richard Puttenham, Thomas Nash et Ben Jonson, qui s'élevaient violemment contre cette licence. Mais — chose curieuse — presque tous les mots censurés persistaient dans la langue et bon nombre sont passés dans le dictionnaire moderne. Parmi ces mots il convient de citer : *scientific, idiom, method, function, refine, compendious, prolific, figurative, impression, numerous, grammatical, penetrate, savage, obscure*, etc



Ce jeu d'invention se manifestait beaucoup dans le théâtre élizabéthain. Shakespeare, en particulier, marchait à fond. Dans l'édition de ses œuvres, revue par Craig (2) on trouve un glossaire contenant une multitude de néologismes. Il y en eut qui furent abandonnés par les générations suivantes, mais beaucoup aussi sont restés.

Citons, entre autres, *lumpish, mash, mate, merchant, mess*, etc. D'après M. Gordon il y eut aussi *aerial, auspicious, bump, castigate, clangor, conflux, control*,

(1) At the Clarendon Press, Oxford

(2) Oxford University Press

countless, critic et critical, crop-ear, disgraceful, gloomy gnarl, heartsore, herblet, hurry, home-keeping, hunch-backed, lack-luster, lapse, laughable, pedant, perusal, savagery, sprightly

C'est surtout dans les dernières pièces de Shakespeare que nous trouvons le poète s'adonnant à « l'alchimie du verbe ». Dans une seule pièce, *Cymbeline*, nous trouvons des mots aussi audacieux que les suivants *after-eye* (vbe), *chaffless*, *underpeep*, *straight-pight*, *imperceiverant*, *wrying*, *cravens*, etc

Tout était permis, paraît-il, dans la grammaire. Les poètes se servaient du verbe comme adjectif. L'adjectif « happy » (heureux), par exemple, servait comme verbe. On « heureusait une femme ». Même usage pour un adverbe comme « askance » (de travers). Shakespeare dit : *Be guilty of my death since of my crime*. L'adjectif « malice » s'employait comme verbe. Il y avait des adverbes qui étaient employés comme substantifs.

Déjà on se rendait compte que le dynamisme de la pensée est plutôt irrationnel. Les mots se culbutaient sans ordre pédantesque



Il y a entre cette merveilleuse époque et la nôtre une analogie qui se rapporte surtout au problème du langage. Comme au xvi^e siècle, la langue anglaise traverse une vaste crise qui est loin d'avoir atteint son point culminant. Nous observons une lente désagrégation de la grammaire traditionnelle, les mots ont perdu leur sens originel, on a négligé de faire la scission entre la *communication* et l'*expression*. Cette crise linguistique est aussi une crise de l'homme. Les valeurs mythologiques se sont écroulées. On commence à se séparer de la doctrine déterministe. L'anglais des îles britanniques subit les assauts de l'idiome américain qui semble posséder toutes les possibilités de renouvellement.

Dans l'œuvre de James Joyce (surtout dans l'*Œuvre en cours*) on peut tracer cette évolution vers un langage synthétique. Le grand poète irlandais trouve les moyens existants insuffisants pour l'expression des expériences de l'inconscient. Il invente une langue à lui et remue toutes les conceptions philologiques. Il se peut que par lui vienne un nouvel âge éliabéthain.

Eugène JOLAS.

Des Travestis

« Tu as une figure de femme, peinte de la main même de la nature, ô toi, maître-maitresse de ma passion !

Tu as un tendre cœur de femme, mais ne connaissant pas l'humeur changeante a la mode chez ces trompeuses;

Tu as des yeux plus brillants que les leurs, et moins faux dans leurs caillades, qui dorent l'objet sur lequel ils se fixent . homme, tu donnes tout éclat de ton éclat suprême. séduisant les yeux des hommes, fascinant l'âme des femmes

Tu fus d'abord créé pour être femme. Puis quand la nature t'eut fait, elle raffola , et par une addition, elle me dérouta de toi, en t'ajoutant une chose qui ne me sert de rien.

Mais, puisqu'elle t'a armé pour le plaisir des femmes, à moi ton amour, à elles les trésors de jouissances de ton amour. »

(William Shakespeare. Sonnet XXXIX)

Il existe certains moments où, sans cause appréciable, l'on se sent tout à coup arraché aux conditions de la duree et projeté hors des limites de l'individu. C'est alors que, saisi d'une angoisse infinie, on regarde autour de soi les objets familiers sans parvenir à les reconnaître, tandis que les êtres les plus chers vous apparaissent brusquement sous la forme de monstres, comme si on les voyait pour la première fois. Mais, peu à peu, il semble que le vêtement de chair dont on s'était un instant dépouillé vous emprisonne de nouveau et, tandis que de ce vertige subsiste encore quelque malaise, il ne vous reste plus qu'à évaluer la mesure de votre désespoir.

Que de fois, en ces brefs instants de lucidité, ne me suis-je sentie prise, prise par le seul fait d'exister à ce mouvement de l'infini que partage avec moi une humanité condamnée à son éternité. Car il semble bien qu'il s'agisse ici d'une véritable damnation. Ayons le courage de l'avouer : il n'y a aucune issue à cet instant unique où nous sommes pour toujours. Et, tandis

que l'épaisseur de l'instant reconnu m'enroulait définitivement, que je me sentais réellement rentrer dans mon corps — comme en ces demi-réveils de l'aube où lorsque l'esprit n'arrive pas tout à fait à réintégrer sa matière l'on assiste avec indifférence à sa propre mort bien que cette bouche baillonnée, ce cœur irrégulier soient, sans erreur possible, toujours vôtres — me regardant alors dans la glace avec effroi et me frappant le front de mon poing dans un accès de rage impuissante, que de fois, ne me suis-je écriée « Mais il n'y a donc pas moyen d'en sortir ! » puis, me fixant avec une sorte de terreur « Et que fais-je moi, moi, toute seule au milieu des siècles, que fais-je dans cet instant unique ouvert à mon passage ? » Sans me quitter des yeux, il m'arrive alors d'approcher mon visage si près du miroir que le contact inattendu de la glace m'éveille brusquement à cette curieuse chute ; je regarde mes yeux verts, je prononce mon nom, je reconnais, comme un déguisement familier, les traits de mon visage, les lignes de mon corps, tout ce qui constitue extérieurement un être qui pourtant n'offre aucun témoignage de ce que je suis, et dont la plus grossière erreur, en dehors de mes nom et prénom, est au moins ce sexe féminin. Condamnée pendant cette vie à une forme qui répond mal à moi-même et me trahit à chaque instant, condamnée à une représentation que je traîne derrière moi comme un fardeau, qui me voue à une solitude abominable, qui écarte à jamais de moi ceux dont je voudrais faire mes amis, qui ralentit mes travaux, multiplie les malentendus, entrave mes démarches, complique incroyablement les rapports humains, encombre ma vie, mes nuits, mes rêves, mes souvenirs, mon avenir, de personnages détestables, qui, jadis, brisa mon indépendance, exploita ma liberté, me confina dans l'oisiveté, empoisonna mon adolescence, me jeta dans la facilité, m'y maintint, écarta de moi les rares êtres que j'aimais en les déroulant par une violence d'où était exclue toute féminité, je pense qu'inversement certains sont doués pour tout ce qui m'échappe, sont empreints d'une sensibilité que je ne parviens pas à partager et qu'il n'y a peut-être pas de sentiment plus authentique que ce goût de se débarrasser de son aspect habituel, ni de désir plus justifiable que ce perpétuel jeu de poursuite et de détachement envers soi-même, que cette avidité à briser les limites de la personnalité pour, d'ailleurs,

les recréer aussitôt sous une forme qui ne tarde pas à rejoindre celle qu'on avait voulu détruire, que cette impatience à tendre enfin vers un anonyme qui serait le choi le plus courageux de l'homme et qui constituerait le témoignage le plus absolu de sa grandeur



Où, si ce sentiment est profondément fixé au cœur de l'homme, il faut reconnaître que son expression ne saurait que l'émouvoir, et, si par une incroyable idolâtrie envers soi-même, il lui est naturel de magnifier tout ce qui le touche singulièrement, le personnage qui incarne ses desirs informules ne pourra lui apparaître alors que sous les aspects les plus séduisants. C'est pourquoi la créature ambiguë qui s'est dépouillée des attraits de son sexe, loin de provoquer en lui une émotion de basse qualité, se révélera (au moins dans le drame élizabéthain) tout empreinte du caractère de la beauté absolue, tandis qu'il retirera de cette contemplation des jouissances spirituelles d'une incroyable pureté

Car c'est bien d'une beauté surnaturelle qu'il s'agit, celle qui ne consent plus à emprunter les formes définies pour se manifester, et qui, confondant enfin les sexes, incarne la nature humaine dans son unicité.

Capable de toutes les transformations, formé de la matière dont sont faits les rêves, fixé dans les contours de la pensée, retenu dans le cercle de la conscience, ce personnage libère l'acteur de toute servitude, il l'exploite comme un moteur et celui-ci disparaît sous la manifestation d'une image à laquelle il est désormais asservi. Cette fois, l'acteur échappe à l'identification avec son rôle pour ne plus incarner qu'une forme poétique vivante, dont il suit tous les mouvements et qui l'emporte dans les régions sourdes des prescences, des brusques éclairs de lucidité, dans cet univers chaotique des qualités assoupies d'où l'homme pourrait bien renaître afin de s'éveiller à cette vie mouvante et chaude qui constitue, sans qu'il en ait conscience, l'essentiel de lui-même.

Si la grandeur hésite toujours entre la vie et la mort, si le beau ne se confond pas, comme le voulait Keats, avec la vérité ni avec l'association des idées, mais avec la notion de l'infini, de l'unité, dans la convulsion et dans la permanence du mouvement, on

peut déclarer que ces personnages travestis, loin d'être artificiels, présentent au contraire les signes qui les vouent au comble de l'humain et émeuvent par l'expression de ce qu'il y a de plus particulier en nous, c'est-à-dire aussi de plus universel « Que l'esprit soit chose et s'identifie avec les choses » Ainsi l'esprit quand il est homme pénètre infiniment chez les hommes. C'est par l'acceptation de l'anonymat, par la destruction des barrières morales et physiques que, rejoignant le collectif et retrouvant le mouvement naturel de l'amour, l'on ressuscitera l'homme-dieu avant sa chute.

Aucune spéculation sur les thèmes ordinaires de la pensée ne permet aux acteurs de succomber à ce délire d'interprétation qui leur est habituel, aucun souci du pittoresque ne leur est laissé lorsqu'ils assument un rôle de travesti. Ce personnage est revêtu d'une authenticité, d'une valeur poétique qui découragent les plus orgueilleux. Il exclut, par son caractère parfaitement révolutionnaire, toute attitude scandaleuse à la résignation ou à la conservation, exige un échange immédiat entre la pensée et sa manifestation, et ne possède aucune des qualités négatives que l'homme, dans sa lâche inertie ou l'effroi de tout ce qui pourrait l'arracher à lui-même, aime à retrouver chez ses créatures. Que penser d'une femme qui, revêtue du costume masculin (dans le théâtre élizabéthain pour des fins particulières mais toujours amoureuses) est prête à affronter tous les dangers, luttes, combats, assassinats, etc, dont on a lâchement jusqu'alors préservé son sexe ? Mais il faut reconnaître que les acteurs élizabéthains William Hugues qui interprétait Rosalinde vêtue d'habits masculins et se faisant appeler Ganymède, Imogène s'enfuyant en vêtement d'homme, Viola et Julia déguisées en pages, Edward Kynaston qui incarnait parfaitement Juliette et Desdémone, Robert Armin et Alexander Cooke qui jouèrent la Reine Gertrude et Ophélie, enfin Allick Gough, Dicky Robinson, Hart, Burt, Clun, Hammerton devaient être eux-mêmes assez exceptionnels, déjà détachés de leur nature, pour pouvoir interpréter des rôles de femmes déguisées en hommes sans ressembler à des garçons efféminés, mais en laissant deviner le caractère féminin sous un costume qui leur appartenait proprement. On les imagine doués d'un pouvoir surnaturel, placés dans leur vie en dehors de la condition

humainé. Et, lorsque après le spectacle, on les emmenait en voiture à Hyde Park dans leurs habits de théâtre, ne devaient-ils pas être semblables à des créatures immatérielles qui eussent échappé aux conventions de temps, de sexe, de nationalité et passer au milieu de la foule comme des formes émanées de la pensée, des figures matérialisées de rêve ?



Si l'on estime que le théâtre n'a d'autre objet que celui de créer une illusion sensuelle, propre à nous distraire de nous-mêmes, c'est-à-dire à nous étourdir dans la mollesse et la passivité, ces personnages ne nous apparaîtront que sous la forme de pantins plus ou moins perfectionnés qui retomberont inanimés dès que nous les aurons délaissés. Mais, si l'on accepte le théâtre dans son sens entier, réel et vivant, qui est celui d'une cérémonie magique à laquelle acteurs et spectateurs participent en une commune mesure, ces mêmes personnages, naturellement désignés pour remplir les fonctions de médiateurs, sauront, mieux que d'autres, lancer cet appel frénétique destiné à détruire tout ce qui pourrait nous désunir, provoquer ce choc, cette surprise nécessaires pour nous arracher aux conditions ordinaires de notre existence et créer en nous cet état d'innocence dans l'attention qui est celui même de l'amour.

Mais, après avoir reconnu l'élément de puissance occulte que le travesti, doué d'une pureté scandaleuse et révolutionnaire, apporte dans le rite du théâtre, de complicité qu'il crée entre la scène et les spectateurs qui seuls doivent le reconnaître au cours des événements qui vont se dérouler sous leurs yeux, il nous faut avouer que, bien que ce personnage apparaisse dans l'absolu comme la figure la plus surhumaine, donc la plus vraie qui soit, il n'en reste pas moins attaché sur le plan relatif — ici dans le Drame Elzabéthain — à toutes sortes d'intentions particulières dont l'amour est presque toujours l'unique objet.

J'ai souvent regretté de ne pas trouver dans ce théâtre ces déguisements d'une gratuite séduisante ou justifiés par la révolte que l'on rencontre par exemple dans l'œuvre de Cervantes. Ainsi cet épisode où un frère et une sœur échangent leurs costumes et s'enfuient dans les rues de leur ville, en croyant passer

inaperçus pour s'être appliqués à se ressembler exactement (1) Merveilleuse incohérence ! Que pensaient-ils incarner ainsi ? Était-ce cette créature ambiguë dont on peut retrouver la trace dans l'histoire de Dorothée ? (2)

Si les déguisements employés dans le drame élizabéthain n'obéissent pas toujours à ce désir de révolte ou de curiosité, il m'apparaît qu'on peut y distinguer 1° les travestis exceptionnels ou obligatoires 2° les travestis intentionnels ou esthétiques

Les premiers s'appliqueraient aux femmes qui empruntent des vêtements masculins pour s'enfuir avec un amant ou pour poursuivre l'homme qu'elles aiment afin de le sauver d'un péril ou de l'arracher des bras d'une rivale Certaines même n'adoptent pas ces dé-

(1) A quelque pas de là deux archers arrivèrent, tenant un homme par les bras « Seigneur gouverneur dirent-ils, cette personne qui paraît un homme n'en est pas un, c'est une femme, et non laide, vraiment, qui s'est habillée en homme » On lui mit aussitôt devant les yeux deux ou trois lanternes à la lumière desquelles on découvrit le visage d'une jeune fille d'environ seize ou dix-sept ans, les cheveux retenus dans une résille d'or et de soie verte On l'examina de haut en bas et l'on vit qu'elle portait des bas de soie rouge avec des jarretières de taffetas blanc Ses chausses étaient vertes, ses souliers étaient blancs et dans la forme de ceux des hommes, elle n'avait pas d'épée à sa ceinture mais une riche dague et dans les doigts un grand nombre de brillants anneaux

Elle reprit (n s'interrompant pas des sanglots et des soupirs entrecoupés) « Toute mon infortune se réduit à ce que je prie mon frère de m'habiller en homme et de me faire sortir une nuit pour voir la ville Il me mit cet habillement, en prit un autre à moi qui lui va comme s'il était fait pour lui car mon frère n'a pas encore un poil de barbe et ressemble tout à fait à une jolie fille, et cette nuit il doit y avoir à peu près une heure que nous sommes sortis de chez nous C'est seulement l'envie de voir le monde qui m'a fait sortir, laquelle n'allait pas plus loin que de voir les rues de ce pays » (On amène ensuite le frère prisonnier) Il ne portait qu'une jupe de riche étoffe et un mantelet de damas bleu avec des franges d'or fin, sa tête était nue et sans autre ornement que ses propres cheveux qui semblaient des vagues d'or tant ils étaient blonds et frisés (Le Gouverneur et le Major-dome lui demandent pourquoi il se trouve en ce costume et avec non moins d'embarras et de honte il confirme les aveux de sa sœur) Dès qu'on fut arrivé le frère jeta un petit cailloux contre une fenêtre basse, aussitôt une servante leur ouvrit la porte et ils entrèrent tous deux, laissant les spectateurs non moins étonnés de leur bonne mine que du désir qu'ils avaient eu de voir le monde de nuit et sans sortir du pays (CERVANTES)

(2) « Puisque ce n'est pas Lucinde, ce n'est donc pas non plus une créature humaine » dit Cardenio Le jeune homme secouant la tête fit tomber et déployer des cheveux merveilleux, alors ils reconnurent que celui qu'ils avaient pris pour un paysan était une femme, jeune, délicate, la plus belle qu'eussent encore vu leurs yeux « Ah ! donc ma chère dame ou, mon cher monsieur ou ce qu'il vous plaira d'être, laissez-vous de l'effroi que vous a cause notre vue et contez-nous votre bonne ou votre mauvaise fortune » Pendant ces paroles la belle travestie demeurait interdite et comme frappée d'un charme (CERVANTES)

guisements sans quelque répugnance (Ce seront la Jessica du *Marchand de Venise* ou la Barbara du *Juif de Malte*, Julia (*Les deux gentilshommes de Vérone*), Portia et Nerissa (*Le Marchand de Venise*); Imogène (*Cymbeline*), Rosalinde (*Comme il vous plaira*), Viola (*La Douzième Nuit*), Zelmane (*The Arcadia* Sidney), Castabella (*The Maid's Revenge*, Shirley), Léocadia (*Love's Pilgrimage*, John Fletcher), Aspatia (*The Maid's Tragedy*) et Euphrasia (devenue de charmant Bellario du *Philaster* de Beaumont et Fletcher) (1). Il faut remarquer que ces situations se compliquent parfois d'une façon assez inattendue. L'auteur bien décidé à ne plus tenir compte de leur nature primitive pousse ces faux pages, bien que toujours épris de leur maître, à tomber amoureux de leur rivale et l'on assiste tout naturellement à des déclarations passionnées entre des individus de même sexe.

Ainsi Philaster raconte à la Princesse Aréthusa comment il a trouvé celle qu'il croit être son page Bellario

.. *I have a boy* (2)
Sent by the gods I hope to this intent,
Not yet seen in the court, hunting the buck,
I found him sitting by a fountain side
Of which he borrow'd some to quench his thirst,
And paid the nymph again as much in tears.
A garland lay him by, made by himself,
Of many several flowers, bred in the vale
Stuck in that mystic order, that the rareness
Delighted me.

Celui-ci, tournant alors ses tendres yeux vers Philaster, pleure et lui raconte son histoire : ses parents sont morts et l'ont laissé « à la charge du printemps, du soleil, des prés qui lui offrent leurs racines » Philaster le recueille, l'élève, puis, un jour, en lui décri-

(1) Et plus près de nous : « C'est Graham était la seule Rosalinde parfaite que j'ai jamais vue » (*Portrait de M. W. H. Oscar Wilde*).
 « Orlando attendit Sacha qui allait venir, vêtue de culottes et d'un manteau, bottée comme un homme » (*Orlando Virginia Woolf*)

(2) Je possède un page envoyé par les dieux,
 Encore inconnu à la cour, en chassant le chevreuil
 Je l'ai trouvé assis au pied d'une fontaine
 Nymphes à laquelle il empruntait de quoi étancher sa soif
 Mais qu'en retour il payait d'autant de larmes
 Une guirlande reposait à son côté tressée de ses mains
 De nombreuses fleurs variées écloses dans la vallée
 Disposées dans cet ordre mystique dont la rareté
 M'enchantait.

vant les agissements qu'il retirera de ce nouvel emploi, lui annonce qu'il l'envoie au service de la Princesse Arethusa Bellario se plaint. En vain son maître lui vante les faveurs d'une princesse, Bellario lui répond que son père préférerait ses pages aux hommes les plus grands et lui reproche de vouloir se séparer de lui. Enfin, il part. Bellario décrit à la Princesse Aréthusa l'amour que lui voue son maître Philaster. Mais Philaster deviendra jaloux de son page lorsque celui-ci lui dépeindra les soins dont la princesse l'entoure.

*Why, she does tell me, she will trust my youth (1)
With all her loving secrets, and does call me
Her pretty servant, bids me weep no more
For leaving you, she'll see my services
Regarded and such words of that soft strain,
That I am nearer weeping when she ends
Than ere she spake*

Alors Bellario, afin de se justifier, révèle sa véritable identité : il est une femme. La raison de son déguisement ? Philaster l'ayant un jour aperçue dans sa maison est entré « comme un dieu », a déposé un baiser sur ses lèvres et s'est éloigné. Afin de le retrouver, la jeune fille a envoyé son père en lointain pèlerinage et

*... dress'd myself (2)
In habit of a boy, and, for I knew
My birth no match for you, I was past hope
Of having you, and understanding well
That when I made discovery of my sex,
I could not stay with you »*

Si je cite entièrement cette intrigue, c'est qu'elle semble avoir servi de thème à de multiples drames, pendant et même après le règne d'Elizabeth. D'ailleurs la répétition de la même pièce ne devait pas gêner le public qui entrait alors plus intimement en contact avec les personnages. On devait reconnaître et recher-

- (1) Elle m'assure qu'en vertu de mon âge
Elle me confiera ses plus chers secrets, elle m'appelle
Son joli serviteur, me supplie de sécher mes larmes
Et de ne pas vous regretter, elle récompensera mes services,
Et elle me console avec des paroles d'une telle douceur
Que je me sens plus prêt des larmes à la fin
Qu'au début de son entretien
- (2) « m'habillant d'un costume de garçon
Puisque ma naissance m'éloignait à jamais de vous,
J'étais sans espoir de vous avoir jamais à moi, et sachant qu'il
me faudrait vous quitter
Si je vous révélais mon sexe »

cher Bellario, le type de la jeune fille déguisée en page, comme plus tard les masques de la Comédie Italienne ou aujourd'hui la silhouette de certains acteurs comiques dont les « gags » ne varient guère. C'est par cette répétition du même effet que l'attention du spectateur, non distraite par les événements de l'intrigue, se concentre sur des figures qui prennent ainsi une valeur historique. Je me suis souvent demandé si les personnages de l'esprit n'étaient pas voués, malgré eux, à une sorte de cristallisation qui leur permettait de s'imposer aux créatures vivantes, et si nous n'obéissions pas plus souvent à l'idée que les autres se font de nous qu'à ce que nous sommes réellement (Cette attitude nous obligerait alors à renoncer à toute vie extérieure et nous encouragerait à adopter une existence de plus en plus ascétique dont la plus grande satisfaction de notre orgueil, nous serions le centre inattaquable)

Or, ce caractère si populaire — puisque de nombreuses pièces, sans doute à la demande du public qui devait se divertir extrêmement de ces confusions de sexe, comportaient l'un de ces travestis — dut dépasser la scène et jeter d'une vogue extraordinaire. On imagine avec délice une ville peuplée de ces créatures merveilleuses, de ces ravissants garçons blonds et frêles, de ces jeunes filles aux larges épaules qui toujours nous apparaîtront comme le critère de la beauté, puisqu'ils s'écartent d'un type limité pour rejoindre cette créature cosmique qui, échappant à toutes les lois ordinaires de la nature, serait pour la première fois, le premier être humain (1) Un poème que Donne envoyait à sa fiancée pour la dissuader de s'habiller en homme prouverait suffisamment la mode de ces changements de costume en dehors de la scène (2)

*« Thou shalt not love by means so dangerous, (3)
Temper, o fair love, love's impetuous rage;
Be my true mistress, not my feigned page*

(1) Je pense à certaines figures angéliques et singulièrement à celle de Seraphitus-Seraphita

(2) Si l'on remarque que toutes les époques postérieures à la bouleversements historiques, et marquées par une plus grande liberté de pensée, ont vu s'épanouir ce désir de l'abolition des signes extérieurs de différenciation des sexes, l'on conviendrait que ces conventions, loin d'être artificielles, servent aujourd'hui à masquer une idéologie bourgeoise, à savoir la prédominance d'un sexe sur l'autre, et l'exploitation du plus faible

(3) « Tu n'aimeras pas par d'aussi dangereuses voies
Tempère, ô bel amour, la fureur impétueuse de l'amour
Sois ma vraie maîtresse et non mon faux page

*Dissemble nothing, not a boy, nor change
Thy body's habit, nor mind, be not strange
To thyself only »*

Tout la fera reconnaître, lui dit-il, et prévendra peut-être même les dangers qu'elle cherche à éviter

*« Men of France, changeable camélions, (1)
Spittles of diseases, shops of fashion,
Lwe's fuellers, and the rightest company
Of players which the world's stage be,
Will too too quickly know thee and, alas!
The indifférent Italian, as we pass
His warm land, well content to think thee page,
Will hunt thee with such lust, and hideous rage,
As Lot's fair guests were vex'd »*

Les seconds travestis (intentionnels) devaient exploiter ce penchant à l'esthétisme propre à beaucoup d'anglais, et répondre plus directement à cette volonté de destruction de l'individu qui reste une des plus hautes manifestations de la conscience

Ils nous valent les amours compliquées de Philide et Galathée, de Jupiter et Ganymède, d'Edward II et Gaveston, les conversations d'Hippolita et d'Emilia discutant du sentiment qui lie Pirithous et Thésée (*The two noble Kinsmen* John Fletcher) tandis qu'Emilia, en un des plus admirables morceaux de poésie anglaise qui soit, relate le semblable attachement qui existait entre elle et Flavia au temps de leur adolescence

*« You talk of Perithous and Theseus's love; (2)
Thers has more ground, is more maturely season'd,
More buckled with strong judgment and their needs
The one of the other may be said to water*

Ne feins rien, pas même d'être un garçon et ne change
Ni les mœurs de ton corps ni celles de ton esprit,
Et ne sois point étrangère à toi-même

- (1) « Les hommes de France, ces changeants camélions,
Ces crachats malsains, ces étalages de mode,
Ces brasiers de la vie et la meilleure compagnie
De comédiens qui soit sur la scène du monde
Ne sauront que trop vite te reconnaître, et hélas !
L'indifférent italien, lorsque nous traversons
Sa chaude contrée bien heureux de te croire page,
Te pourchassera avec la convoitise et l'ardeur abominables
Dont furent victimes les beaux convives de Lot »
- (2) « Tu parles de l'amour de Perithous et de Thésée,
Il a plus de fond, il possède plus de maturité
Il est orné d'une raison plus forte et le besoin
Qu'ils ont l'un de l'autre irrigue dirait-on

*Their interangled roots of love; but I
And she (I sigh and spoke of) we things innocent.
Loved, for we did like the elements,
That know not what, nor why, yet do effect
Rare issues by their operance, our souls
Did go to one another »*

Cette fois le travesti ne sera plus voué à des fins utilitaires, mais, prévenant les voies mystérieuses de la nature, ne fera qu'ajouter encore au délire de l'amour

Ce sont des dames de qualité qui feront porter leurs robes à leurs pages (*Les deux gentilshommes de Verone* Julia déguisée en page « Je m'habillais d'une robe de Madame Julia et ce vêtement m'allait aussi bien, de l'avis de tout le monde, que s'il avait été fait pour moi » Jupiter lui-même qui trompe Junon avec Ganymède (*Didon, Reine de Carthage*, Marlowe), n'hésite pas à offrir à son favori les bijoux que portait sa femme le jour de leur mariage

JUPITER *Come, gentle Ganymede, and play with me, (1)
I love thee, say Juno what she will*

GANYMEDE *I am much better for your worthless love
That will not shield me from her shrewish blows!*

JUPITER *Do you but say « their colour pleaseth me »
Hold here, my little love these linked gems
My Juno wore upon her marriage day,
Put thou about thy neck, my own sweet-heart,
And trick thy arms and shoulders with my theft!*

GANYMEDE *« I would have a jewel for mine ear
And a fine brooch to put in my hair,
And then I'll hug with you an hundred times*

Les racines enmêlées de l'amour, mais elle
Et moi (je soupire à ces mots) douces choses innocentes,
Nous nous aimons comme les éléments
Sans savoir pourquoi ni comment, et qui cependant
Développent d'étranges floraisons, ainsi nos âmes
Sont allées l'une vers l'autre »

(1) JUPITER — Viens, aimable Ganymède, viens jouer avec moi
Je t'aime et que Junon en pense ce qu'elle voudra !
GANYMEDE — Je préfère beaucoup votre amour sans prix

Qui ne m'épargnera pas ses coups de mégère
JUPITER — N'as-tu fait que dire leur couleur me plaît
Prends mon amour, ces joyaux archaïques

Que ma Junon portait le jour de son mariage
Mets-les autour de ton cou, mon doux cœur,
Et abuse tes bras et tes épaules des fruits de mon larcin

GANYMEDE — Je voudrais une perle pour mes oreilles
Et une belle broche pour mettre à mon chapeau
Alors je t'embrasserai une centaine de fois !

JUPITER *And shalt have Ganymede, if thou wilt be my love*
 (Enter Vénus) *Ah, this is a you can sit toying there,*
And playing with that female wanton boy »

Enfin Gaveston (*Edward II*) proposera à son roi pour lui plaire des divertissements qui témoignent d'un curieux raffinement

GAVESTON *These are not men for me, (1)*
I must have wanton poets, pleasant wits,
Musicians, that with touching of a string
May draw the pliant king which way I please
Music and poetry is his delight,
Therefore I'll have Italian masks by night,
Sweet speeches, comedies, and pleasing shows,
And in the day, when we shall walk abroad,
Like sylvan nymphs my pages shall be clad,
My men, like satyrs grazing on the lawns,
Shall with heir goat-feet dance the antic hay,
Sometime a lovely boy in Dian's shape,
With han that gilds the water as it glides,
Crownets of pearl about his naked arms,
And in his sportful hands an olive-tree,
To hide those parts which men delight to see,
Shall bathe him in a spring; and there, hard by,
One like Actæon, peeping through the grove
Shall by the angry goddess be transform'd,
And running in the likeness of an hart,
By yelping hounds pull'd down, shall seem to die.
Such things as these best please his majesty
Here comes my lord the King, and the nobles
From the parliament I'll stand aside

JUPITER — Tu les auras mon Ganymède si tu veux être à moi
 VÉNUS (entre) — Ah! c'est donc ainsi, te voila encore occupé à te divertir,
 A folâtrer avec ce garçon efféminé et débauché »

- (1) Il me faut des poètes légers, d'aimables esprits,
 Des musiciens qui en pincant leur corde
 Conduiront le faible roi la où il me plaît
 La musique et la poésie sont ses délices,
 Aussi aurai-je des masques italiens la nuit,
 De doux discours, des comédies et de charmants spectacles,
 Et le jour, pendant que nous nous promènerons
 A la façon des rymphes sylvestres mes pages seront vêtus,
 Mes hommes, comme des satyres effleurant le gazon
 Danseient sur leurs pattes de bouc une farandole,
 Parfois un ravissant garçon sous la foime de Diane
 Dont les cheveux dorent l'eau qui court
 Les joyaux de la couronne autour de ses bras nus
 Et dans sa main plaisante la branche d'olivier
 Pour cacher ces endroits que les hommes aiment à voir

Où, ces derniers travestissements ont une grande valeur de pureté et constituent un nouveau triomphe de l'homme sur lui-même (1) Autant il me semblerait méprisable que celui-ci déguisât un cheval ou un arbre — mais que ce cheval ou cet arbre se transforme un jour par leurs propres moyens, quelle merveille! d'ailleurs est-il rien de plus séduisant que ces blanches d'essence différente qui surgissent tout à coup sur un tronc étranger — autant ces victoires sur son espèce me paraissent dignes d'admiration C'est pourquoi aussi les monstres, loin de me déplaire, qu'ils soient naturellement nains, géants ou culs-de-jatte ne me semblent ni risibles ni pitoyables, mais admirables. Ils m'encouragent comme de vivantes preuves de la possibilité de varier une race, hélas, trop humaine. Un art ne devient décadent que lorsqu'il reproduit servilement des modèles supérieurs, ainsi l'homme, dont le rôle est d'agir sur la matière vivante, qui tâche par tous les moyens d'échapper à sa condition humaine, me paraît le plus digne d'attention.

Aucune convention ne pourait jamais empêcher les créatures de se lier et de se détruire, afin de retrouver, en dehors de l'intelligence, ces états de conscience qui constituent l'essentiel d'elles-mêmes. Que tout ce qui n'a pas brûlé au feu souterrain de la passion, que tout ce qui ne s'est pas consumé aux flammes de l'amour merveilleux disparaisse des jours superflus de notre vie. Que les timides, les circonspects et les avaricieux condamnent ces personnages dévoies par leurs ombres et qu'ils émettent un code universel pour prévenir les voies mystérieuses de l'amour au profit des aventures les plus méprisables. Il ne s'agit plus cette fois de femmes placides et sages, d'hommes habiles et prévoyants,

se plonger dans une société alors, non loin de là
 La autre Arcon regardant à la dérobée derrière sa bosse
 Par la deesse couronnée sera transformé
 Et s'enfuit sous la forme d'un ciel,
 Abattu par une mente burlante il leindra de mourir
 De telles scènes entre toutes plaisent à sa Majesté
 Mais vous que s'avance mon Seigneur, le Roi et les nobles
 Du Parlement le mécréant

(1) Il n'est pas discutable que le personnage de Diane nous apparaît infiniment plus authentique que s'il avait été tenu par un homme. Tu fait que l'on savait Diane représentée par un jeune garçon, il était impossible d'identifier celui-ci à la deesse. C'était donc simplement Diane elle-même que l'on avait sous les yeux. L'emploi des masques n'a pas d'autre objet que cette destruction du personnage vivant au profit de la créature représentée.

mais d'oues convulsifs, toujours au centre de la terreur, enchainés à leur remous, et qui, dans leur semblable chute au milieu du vide, se retrouvent, s'étreignent et se perdent en une confusion bienheureuse

Visage nové qui remonte éternellement à la surface du monde, figure radieuse de Leonard, face bouddhique marquée par la séénite, unique tête à deux visages, image du jour et de la nuit, de l'esprit et de la matière, de l'homme et de la femme, une même absence de limites marque leurs traits et les voue à un anonymat merveilleux. Créature ambiguë, unité retrouvée, vous donnez sans rien prendre, vous cultivez sans rien exiger, vous êtes la forme même de l'amour. En vous s'exaspère notre goût de la domination, de la perte volontaire de tout secours par un orgueil illimité, de cette attentive bonté envers ceux que nous méprisons le plus pour mieux affirmer notre détachement.

Et qu'on ne me dise pas que je m'éloigne de l'humain. Être homme, c'est être *davantage*.

Georgette CAMILLE

(2-5 Septembre 1932)

Vengeance

Morte sanandum est scelus.

SÉNÈQUE — *Peine furieuse*

Dans ce théâtre le degré des passions est toujours celui de l'incandescence, et le brasier toujours proche pour porter à blanc la chauffe. Haine et vengeance, ces deux points de fusion de l'âme humaine, permettent d'en soutirer le vrai métal.

L'arc psychologique va bien de la créature éblouissante à la bête sanguinaire, mais le tragique surtout ne saurait se passer du monstre. Dans cette faune, celui-ci devient le fauve royal.

Premier climat de haines que celui où ont vécu, toujours querelleurs ou rivaux, ces dramatises, marqués souvent pour des destins tragiques. Autour d'eux, autres drames de vengeance : Henri VIII et Anne de Boleyn, Elizabeth et Marie Stuart, Elizabeth et Essex, Jacques I^{er} et Walter Raleigh. Et les événements de France, les égorgements de la Saint-Barthélemy, l'histoire des Guise. Et les lectures italiennes : poignard ou poison. Dans les veines d'Elizabeth même coulait le sang italien des Visconti.

Ce thème commun de la vengeance a donc été autre chose qu'un mot d'ordre formel et l'apport d'une mode. Tout semble avoir conspiré à faire de la vengeance le grand ressort de la tragédie Elizabethaine.

Dans Sénèque, nommé par Heywood *la fleur des écrivains*, ne trouve-t-on pas déjà ces vengeances agencées en série et comme emboîtées les unes dans les autres, et aussi guidées par le spectre, accessoire majeur ? *Thyeste* eût suffi à enseigner les effets spécifiques à tirer des horreurs vengeresses. Dans ces pièces latines les Elizabethains ont humé tout le mélodrame de la luxure et du sang avec son accompagnement tendu de rhétorique. Ils y trouvaient aussi une facture, une composition architecturale, un stoïcisme

de Rome espagnole bien faits pour les séduire. Ancêtres des spectres Elzabethains, les spectres de Sénèque descendent eux-mêmes des fantômes de la vengeance dans Eschyle et dans Euripide.

Sénèque, qui marque à la fois le sommet et le déclin de la tragédie latine, est précisément le seul pilier qui supporte, d'Euripide au seizième siècle, l'arche du tragique. A ces hommes de la Renaissance qui parlaient couramment le latin, et plus près du culte de Rome que de celui d'Athènes, Sénèque proposait ses exemples classiques. Dans les universités anglaises il trouva des imitateurs. En 1550 et 1563 on y joua les *Troades* et sa *Médée*. Il fut aussi traduit en anglais, mais avec quelques libertés, vers 1559 et 1567 par Jasper Heywood et d'autres humanistes. En 1581 Thomas Newton réunit ces adaptations et publia *The Tenne Tragedies* qui exercèrent sur les destins du théâtre elzabethain une influence incoercible. Ce recueil consacrait d'abord une forme dramatique. A la coupe de l'auteur de *Médée* les dramatises de la vengeance pourraient étancher leur soif du paroxysme. Aucun homme ne mourrait plus sur la scène elzabethaine sans proférer un mot à la Sénèque. La prosodie elle-même y gagna quelque chose car le vers de quatorze pieds, véhicule de ces traductions, prépara l'avènement du vers blanc.

Pour l'essayer la conspiration, Sénèque était aussi à la mode, traduit et adapté en Italie. Les dramatises elzabethains approchèrent ainsi un Sénèque italianisé, de même que par Robert Garnier et le cercle de la comtesse de Pembroke, sœur de sir Philip Sidney s'exerça l'influence d'un Sénèque filtré par la France et encore plus littéraire, et ce dernier s'oppose souvent à la verve moins captée du théâtre populaire.

Le 18 janvier 1561 à Whitehall fut jouée devant la reine la première tragédie de Thomas Sackville *Gorboduc* ou *Feirex et Porrex* est une pièce très meurtrière et, malgré son affabulation anglaise, elle garde une couleur très latine. Tous les personnages sont voués au trépas, mais par exception heureuse le cadavre lui-même n'est pas donné en spectacle. C'est un messager qui vient chaque fois annoncer le meurtre.

Sackville n'a pas reculé devant la vengeance d'une mère qui, pour châtier son fils aîné, meurtrier de son frère, l'étrangle à son tour. L'action est aussi discoureuse que la rhétorique est empâtée, mais la valeur

du modèle est incontestable. D'une façon directe et instinctive cette tragédie a saisi le puissant centre d'intérêt que sanctionnent les préoccupations de la conscience populaire et celles de toutes les classes d'une société.

La plus grande pièce de tout le théâtre élizabéthain a été pour les contemporains, et encore longtemps après, *la Tragédie Espagnole* Kyd y avait ouvert toute large la tradition des tragédies sanglantes vouées aux œuvres de vengeance. La gloire d'acteurs comme Richard Burbage et Alleyn fut tracée par les monologues de folie ou s'égare Hieronimo. Puissant phénomène de la douleur, le délire vengeur du vieux maréchal trahit à la fois la lucidité et la perfidie que réclame cette pensée secrète et obstinée. Plaintes authentiques et désordres d'une rumination désespérée. Une hécatombe termine tout. Le mépris de la vie et de la mort, signe de temps prodigieux, exige le gaspillage de vies humaines.

« *Je vous le dis, vice-roi, j'ai réalisé ma vengeance aujourd'hui et, ce voyant, je suis devenu un monarque plus orgueilleux que tous ceux qui trônèrent sous la couronne d'Espagne.* »

Sur les pas de Hieronimo marche le *Juif de Malte*. Chez Barabas la haine, haine invétérée du chrétien, est complémentaire de l'amour des richesses. Les crimes qu'il perpète sont le produit d'une haine incontinente et déréglée. Préfiguration de Shylock, Barabas est à refaire d'une humanité qui ne serait pas démente. Toutes les causes damnées réclament de bas exécuteurs, l'esclave maure Ithamore, auxiliaire sans aveu, périra lui aussi. Barabas tire vengeance de tout et de tous, des prétendants de sa fille et de sa fille elle-même. Cette monomanie ne connaît, dans la pièce de Marlowe, ni fond, ni frontière.

Les Elizabethains ont labouré avec fureur tous les champs de la vengeance. *La Tragédie Espagnole* consommait une vengeance par un père. Dans *Hamlet* comme dans *Antonio's Revenge* de Marston et *The Tragedy of Hoffman* de Chettle, les fils savent venger leur père. Un auteur inconnu a fait de *The Second Maiden's Tragedy* la tragédie d'une vengeance conjugale ou de la jalousie. *Othello* est davantage encore celle du tortueux Iago dans son ambition déçue. Quand les frères se vengent de leurs sœurs, c'est *The Revenge of Bussy*

d'Ambois de Chapman, et *The Duchess of Malfi* de Webster, quand les frères vengent leurs sœurs, c'est *The Duke of Milan* de Massinger, où Francesco trame de séduire à son tour la femme du duc Sforza séducteur de sa sœur. A tous les horizons de la vengeance se sont portées les torches embrasées et les Erynnies éliزابéthaines ont exercé de plus brèves et dernières fureurs avec Orgilus dans *The Broken Heart* de Ford.

Dans *Antonio's Revenge*, Piero, duc de Venise, goûte dans l'ivresse du crime une sorte d'exaltation lyrique et d'épanouissement insensé. Il se sent aux approches du but suprême de sa vie et porté à ce degré de jubilation orgiaque, tenant d'une main sa dague trempée et de l'autre une torche, il exulte :

« *C'est avec peine que je retiens cette vengeance triomphale pour l'empêcher de se répandre en bravades de folie.* »

Et bientôt, franchissant encore un degré, il s'écrie dans une aberration des sens voisine du spasme :

« *Laisse-moi m'évanouir de plaisir* »

Pour reprendre une expression shakespearienne, pareils personnages sont « *out of joint* », « *débottés* », « sortis de leur articulation normale ». Et la haine devient l'un des pôles du caractère humain.

Ecrits à la demande de Henslowe, le grand entrepreneur de spectacles, *La Tragédie de Hoffmann* établit comme le type même de la tragédie où le vengeur expie l'excès même de sa vengeance et va au-devant d'un supplice atroce dont le vengé fut déjà la première victime.

Bussy d'Ambois vengé associe étroitement le goût du meurtre et la conception forcée d'un crime réparateur qu'à tout prix il faut accomplir. Quelle loi ou leçon deduite de ces haines qui engendrent des haines, de ces crimes qui exigent d'autres crimes ? Etrange impératif d'une justice qui s'en remet à la vengeance du soin de redresser toute offense à l'ordre du monde. Etranges justiciers aussi que ces vengeurs éliزابéthains altérés de représailles, asservis à leurs instincts. Justice affreuse et dérisoire, confusion sans remède dans la confusion des torts et l'exaspération des châtiments. Ces voix du sang, ces conseils spécieux et sans rémission d'une fureur barbare ont voué la dra-

matangie elizabethaine aux solutions simplistes et sanguinaires qu'illustre aujourd'hui le fait divers dont l'épilogue se dénoue en cours d'assises

Dans cette chaîne d'une noire tradition, la *Duchesse de Malin* élève l'un des points culminants. C'est l'une des pièces où l'auteur punitive s'est portée le plus loin. Jamais le complexe de la vengeance n'a mieux étalé ses replis, révélé ses navrantes fins par cette production de types dont la convergence démoniaque est une complaisance exclusive au ressentiment.

Il y a dans le *Cid*, par exemple, une incarnation du courage aux trois âges de la vie, Rodrigue, Don Gomès, et Don Diègue. Dans la *Duchesse*, l'insatisfait cynique créé par Marston dans *The Malcontent* réparaît pareillement sous trois états qui sont comme trois formes d'une même affection pathologique. Car ce sont trois suppôts d'un mal ténébreux que le duc Ferdinand, son frère le Cardinal et Bosola, leur instrument. Pour reprendre un mot de Hugo « *une collection de monstres* » que ce trio, et dans ce théâtre de haines, les traîtres vont au moins par paires. Lazaretto et Lorenzo dans *Hieronymo*, Piero et Strotzo dans la pièce de Marston, d'Amville et Borachio dans *Tragédie de l'Athee* de Cyril Tournem.

Le drame de Webster est construit sur la haine de Ferdinand contre sa sœur jumelle, l'infortunée Duchesse. Tout d'abord il est rongé de soupçons, il redoute que sa sœur se soit remariée clandestinement. Puis il apprend sa grossesse. Il sait enfin qu'elle a épousé Antonio, son intendant. Mais la seule pensée que la jeune femme puisse convoler à nouveau déchaîne en lui un ouragan de haine insensée, désordonnée, convulsive, prompt à toutes les machinations. Le duc convoite-t-il les biens de la Duchesse ? Cela est sûr. Mais une haine qui se soulève ainsi en tornade comporte une part bien grande de gratuité. Flagrante est la disproportion entre cette haine et sa cause. En cette disproportion réside une horreur sans recours.

Il y a dans la figure du Cardinal tout autant de précipices, mais avec plus de discipline machiavélique. Ce frère du Duc est un prélat de galanterie et d'épée. Au bien il rend le mal. Il ne pratique ni gratitude, ni justice, ni générosité. Mais il arrive à sa pensée de suivre d'autre cours que la haine. Le trouble Bosola, cynique, ambitieux, amer, émotif et méditatif assume aussi l'esprit de destruction, mais tout comme le Lazaretto

de Kyd avec une âme d'artiste et de psychologue. Et s'il n'est que l'exécuteur qui se vend sa tête travaille il est des situations extrêmes où la pitié le gagne.

Ferdinand se venge par tempérament. Le cardinal se venge, par calcul, de femmes et d'hommes dont il a le mépris. Bosola, qui n'est que leur agent, se venge de la vie à laquelle il demande une revanche. Il le fait pour se pousser et pour deux maîtres mauvais. Ceux-ci, et c'est la règle dans ce théâtre, n'acquiescent même pas le salaire. Le moment venu, ils ricanent. Au fait, les complices deviennent un jour des témoins gênants. Pourquoi leur faire grâce ?

Dans ce cauchemar, Webster a eu toutes les complaisances pour les outrances spectaculaires d'une vengeance poussée à ces hauteurs. Une main coupée, tendue dans l'obscurité à la duchesse, des figures de cire qui simulent l'assassinat de ses enfants et de son mari, un asile d'aliénés lâché dans son appartement, telles sont les inventions malades du Duc pour amener sa sœur à la folie.

Mais, par ailleurs, la plus sûre psychologie des routes ténébreuses, les illuminations d'un sombre lyrisme ont transcendé le mélodrame douteux. Pour Webster et ses émules dans la tragédie vengeresse le règne de l'atrocité agit comme le grand révélateur de l'âme humaine.

Un homme est comme de la casse, pour qu'il dégage son odeur il faut le broyer.

Dans le *Démon Blanc* Webster avait déjà rougi un autre bain fumant de haines. La victime n'était pas une princesse ayant des sens, mais aimante et naturelle comme la Duchesse, c'était une aventurière Vittoria Accaromba, courtisane vénitienne. Mais on y entendait le même concert d'âmes damnées et de machinations.

Il n'y a pas de temps d'arrêt dans les caractères de Webster. De suite ils devalent leur terrible pente. Cruel et beau, ce mot de Vittoria poignardée :

« Mon âme pareille au vaisseau qu'emporte la tempête, s'en va désemparée vers je ne sais quelle rive »

Flammineo est le Bosola du *Démon Blanc*. Ils sont tous deux d'une même famille et il y a aussi dans le *Démon Blanc* un duc et un cardinal dont les rôles ne sont pas sans faire songer à ceux des mêmes personnages dans la *Duchesse*.

Le diame de vengeance revêt des caractères spécifiques. Il a ses spectres annonciateurs et commentateurs. Le pressentiment du désastre vient souvent traverser les personnages menacés. Quant aux vengeurs, l'hésitation s'empare fréquemment de leur âme à l'heure décisive, elle devient parfois une folie réelle ou simulée qui provoque ces soliloques teintés de métaphysique prononcés aux mêmes croisées d'événements.

Il entre dans ces débauches vengeresses quelque chose de si forcené qu'à son tour le vengeur doit péir. Lui-même est soumis à la loi qui l'emporte et le culbute. L'accomplissement signifie encore la mort des justiciers. Telle est la philosophie ultime de cette orgie de meurtres. Vendice, au nom fatal, punisseur de la *Tragédie du Vengeur*, déclare magnifiquement à son tour à l'apothéose de leur carrière :

*Alors, ne le sens-tu pas ? Ne sommes-nous pas vengés ?
Pas un seul de nos ennemis ne reste debout
Alors, il est temps de mourir, car c'est nous maintenant qui vou-
[lons notre perte
Quand les criminels cachent bien leurs forfaits, une autre ma-
[lédiction les guette
Car si rien ne les découvre, ce sont eux qui se dénoncent*

Inoubliable aveu qui, avant Raskolnikof, établit le lien du crime au châtement. En ces hommes résident la suprême justice et la suprême injustice. Le désordre qu'ils ont créé doit les dévorer. Une vengeance infernale peut seule oblitérer le crime, annihiler l'injure. À cette négation une autre négation va répondre, car la vengeance donne tête baissée dans le tunnel où la mort à son tour la rejoindra. Pour la provocation ultime et la finale défaite :

Appel vertigineux de la mort dont Sénèque avait tracé les mots imprécis et consolateurs :

*Tu veux savoir où tu iras après la mort ?
Où sont les êtres avant de naître*

Devant cet appel du poir suprême, les Elizabethains ont ajouté l'expression de leur sagesse, cette dérision même de la vie :

*Nos corps sont plus fragiles que les cages en papier où les en-
[fants enferment les mouches,
Certes ils sont plus méprisables, car ils ne peuvent que nourrir des
[vers de terre*

Dès lors peu importe l'usage que nous faisons de nous-mêmes, soyons au moins fidèles à notre destin, selon ce que Chapman a dit

L'homme n'est qu'une torche allumée dans le vent'

Après avoir encaissé tant de coups percés de coups, ce flot de sombre tragédie ne pouvait disparaître tout à fait. Pareil au fleuve qui rentre sous terre, mais dont la nappe est sûre de renaître plus loin, et avec les débordements tragiques de Nathaniel Lee sous la Restauration, avec les *Cenci* de Shelley, avec le *Death's Jest Book* de Beddoes remonte des sables de la nuit le noir fleuve teinté de sang

Pierre d'EXIDEUIL

DEUXIEME PARTIE

La Scène

Souvenirs de mise en scène

Je n'ai jamais lu une pièce, quelle qu'elle soit, sans essayer d'imaginer comment je la verrais sur le plateau, et lorsqu'il s'agissait d'une pièce d'un auteur Elizabethain comment je la mettrai moi-même, en scène

Dans certains cas, j'ai donné la vie à ces conceptions imaginatives, et pendant les années où j'ai été directeur de théâtre à Londres, j'ai monté toute une série d'anciennes pièces anglaises, dont quelques-unes n'avaient pas paru sur les tréteaux depuis deux cents ans. Certaines de ces pièces appartenaient à la Restauration et au dix-huitième siècle, mais la plupart dataient de la période Elizabethaine. C'étaient « *The Silent Woman* » et « *The Masque of Cupid* », de Ben Jonson, « *The Maid's Tragedy* », « *The Faithful Shepherdess* » et « *The Knight of the Burning Pestle* » de Beaumont et Fletcher, « *The Arraignment of Paris* » de Peele, « *The Broken Heart* » de Ford, et « *The Masque of Comus* » de Milton. J'avais aussi préparé la production et même commencé les répétitions de « *The Duchess of Malfi* », de Webster, de « *The Honest Whore* » de Dekker, de « *The Scornful Lady* » de Beaumont et Fletcher et de « *Volpone* » de Ben Jonson.

De toutes ces œuvres, les deux masques étaient les seules qui ne m'aient pas laissé, alors que j'essayais de trouver leur interprétation, l'impression qu'elles avaient été écrites pour être jouées, ou que l'auteur avait présents à l'esprit, quand il les avait composées

non seulement la scène et l'action de la scène, mais aussi le public. Il est vrai que les masques comme les autres pièces étaient écrits pour être joués, et ils le furent. Mais leur public n'était pas un public populaire, dont il fallait stimuler les applaudissements et dont le mépris ou l'indifférence étaient à redouter. Les auteurs pouvaient s'abandonner aux grâces poétiques. Ce que Milton faisait d'autant plus volontiers qu'il n'avait pas l'imagination dramatique et qu'il n'écrivait jamais pour le théâtre.

Les pièces proprement dites, malgré toutes leurs qualités littéraires et poétiques, étaient sans conteste écrites pour le théâtre, et pour un théâtre du peuple. Ce n'était pas la vitalité des auteurs qui avait créé le théâtre, mais la vitalité extraordinaire du théâtre qui avait créé les auteurs. Plusieurs d'entre eux — surtout au commencement — étaient des universitaires, dont les préférences étaient naturellement littéraires. Leur choix de formule dramatique n'aurait été simplement qu'une des alternatives parmi les nombreuses formes d'expression littéraire, si la popularité même du théâtre ne les avait attirés comme pour leur offrir un sûr moyen d'existence, et si le théâtre ne leur avait pas imposé (dès qu'attirés) sa seule loi permanente et inexorable : « Il ne faut pas ennuyer le public ». Pris par le théâtre, ils durent soumettre leurs tendances littéraires à des conditions plus exigeantes que celles qui eussent jamais entouré la naissance d'un grand mouvement dramatique.

Sur une plate-forme découverte et dénudée, dans la froide lumière du jour, ils devaient attirer et retenir l'attention d'un public dont les membres les plus privilégiés se pressaient sur la plate-forme même. Le reste du public était, soit constamment en mouvement à travers les galeries qui entouraient ce qui était à vrai dire la cour d'une auberge (les premiers théâtres n'en furent que l'imitation architecturale) ou bien stationnant, circulant, parlant, se bousculant au-dessous du niveau de la plate-forme.

Ce fut dans ces conditions que dans l'espace incroyablement court de quarante années le théâtre anglais parvint non seulement à naître et à sortir du simple embryon des Mystères et des Moralités, mais produisit Shakespeare, dont les pièces vivent encore aujourd'hui, bien que la plus ancienne d'entre elles n'ait été jouée que quinze ans après l'ouverture du premier théâtre.

anglais Ses pièces sont les seules de son temps conçues et construites avec cette cohésion dramatique qui permet encore de jouer, tout au moins les meilleures d'entre elles, aussi complètes et sans coupures que lorsqu'elles furent écrites Toutes celles des autres, même quand elles contiennent des scènes admirables, ne peuvent manquer d'ennuyer le public moderne, a moins d'être sévèrement comprimées et adaptées Je l'ai appris à mes dépens quand je les ai montées, car j'ai été retenu par un certain respect et un certain purisme d'utiliser le sécateur aussi vigoureusement que j'aurais dû le faire

Une seule des pièces Elizabethaines que j'ai montées a eu un pur succès théâtral, ce fut la comédie burlesque « *The Knight of the Burning Pestle* » Elle a été plus d'une fois reprise à Londres depuis que je l'ai rendue à la scène après ces trois siècles d'absence Les autres n'ont réussi à transporter à travers les âges que des moments de leur vitalité, bien qu'il y en ait eu plusieurs dans les deux tragédies que j'ai présentées Ainsi que des passages de beauté lyrique dans « *The Faithful Shepherdess* », une naïve ingénuité dans la pièce de Peele, et une force torrentielle de mots dans la comédie de Ben Jonson

Immédiatement après cette époque le théâtre subit pendant plus de dix ans une interruption provoquée par la Révolution Puritaine Quand, après la Restauration de Charles II, le théâtre se reprit à vivre, ce n'était plus désormais un théâtre du peuple, mais une récréation à la mode qui n'intéressait guère une classe plus populaire que la bourgeoisie Tandis que le vrai théâtre du peuple, qui revenait alors tout doucement à la vie, s'exprimait dans une forme qui avait été celle du théâtre élégant au temps d'Elizabeth

Car il y avait eu un théâtre élégant au temps d'Elizabeth Des représentations avaient été données à la Cour, dans les *Inns of Court* des hommes de loi, dans les Collèges des Universités et dans les maisons privées de la haute noblesse Mais ces pièces furent jouées devant un public dont les réactions fort polies ne préoccupaient pas au premier chef les auteurs et les acteurs Et surtout il y avait eu les masques, divertissements fantaisistes dont le texte était plus lyrique que dramatique, et dont la représentation englobait les arts de la musique, de la danse et de la récitation des vers plutôt que de la comédie Les costumes étaient

complueux et fantastiques, les effets de machinerie, très compliqués, étaient décoratifs et surprenants plutôt que scéniques. Un trait caractéristique de ces spectacles était que leur public en faisait presque partie. Les danseurs traçaient sur le plancher, par leurs pas, les initiales des nouveaux mariés en l'honneur desquels la fête était donnée. Le mince sujet de l'histoire était souvent choisi d'après un incident survenu dans la vie des spectateurs les plus en vue, comme dans « *Commus* ». Et les membres du public étaient aussi appelés à prendre part à la danse finale qui terminait le divertissement.

On a souvent dit que le masque était l'ancêtre théâtral de l'Opéra et du Ballet, mais on n'a pas souvent fait observer qu'il était aussi l'ancêtre de la *Christmas Pantomime*, qui surgit au commencement du dix-huitième siècle et qui cessa d'ailleurs bientôt d'être muette. Elle eut immédiatement un très grand succès populaire. Et bien qu'elle soit aujourd'hui presque morte, peut-être parce que le vrai théâtre commence à être en plus proche contact avec le peuple, elle a été jusqu'à nos jours la seule forme de représentation dramatique qui soit foncièrement nationale dans le sens caractéristique du Théâtre Elizabéthain.

Nous avons dans la *Christmas Pantomime* le clown comique et vulgaire dont aucune pièce Elizabéthaine ne pouvait se passer. Nous avons le page, qui est en réalité une jeune fille, et la femme dont le rôle est joué par un homme. Bien que cette dernière soit devenue dans la Pantomime une vieille femme comique, elle représente une survivance de la tradition Elizabéthaine du travesti. Nous avons aussi la musique, la danse et les effets du masque avec leur machinerie compliquée et fantastique.

Puisque la Restauration était la période de la comédie artificielle, souvent imitée ou traduite du français mais trouvant une expression sincèrement anglaise dans Congreve, il n'est pas surprenant de constater que c'est aussi la période où les écrivains à la mode se sont mis à écrire de nouveau Shakespeare, les titres aussi bien que le texte.

Il n'est pas non plus surprenant de noter que bien qu'un grand nombre de pièces Elizabéthaines aient été reprises dès que Charles II eut regagné son trône, puisqu'il n'y avait pas d'autres pièces disponibles, elles aient été bientôt négligées. Et de plus, celles qui étaient

données étaient les œuvres les plus faciles et les moins intéressantes de Beaumont et Fletcher et de Shirley. Cependant Betterton monta « *The Duchess of Malfi* » en 1661, et « *The Maid's Tragedy* », « *Philaster* », « *Volpone* » et « *The Silent Woman* » furent donnés de temps en temps pendant les années qui suivirent. Le répertoire Elizabéthain disparut alors presque complètement jusqu'au commencement du dix-huitième siècle. À ce moment plusieurs comédies de Ben Jonson, spécialement « *Bartholemew Fair* », jouirent d'une certaine popularité, aussi bien que les deux tragédies de Beaumont et Fletcher mentionnées plus haut.

En 1751, Garrick reprit *Every man in his Humour* de Ben Jonson, et le maintint à son répertoire jusqu'à la fin de sa vie. Edmund Kean le joua aussi en 1816, et Macready en 1832.

Une autre pièce Elizabéthaine revint aussi la scène vers le milieu du dix-huitième siècle. Ce fut « *A new way to pay old debts* », de Massinger, dont le personnage de Sir Giles Overreach devint un véhicule pour exposer les effets des forces de la passion, d'abord pour John Philip Kemble et ensuite pour Edmund Kean. Vers 1830, ces deux pièces, ainsi que « *Rule a wife and have a wife* » de Fletcher et « *The Gamester* » de Shirley, étaient les seules œuvres Elizabéthaines représentées, à l'exception bien entendu, de Shakespeare. Vers 1835, elles avaient même toutes quatre disparu, et aucune ne fut jamais plus donnée, à part une demi-douzaine de pièces montées par Samuel Phelps entre 1845 et 1850 et mes propres reprises au commencement de ce siècle, qui ont été suivies de quelques tentatives isolées par des sociétés privées.

Vous savez que nous n'avons pas de Théâtre National en Angleterre pour préserver de l'oubli le vieux répertoire.

Philip CARR.

Le Théâtre d'aujourd'hui et les Elizabéthains

Depu s quelques annees, on a pu voir sur les affiches de nos théâtres, des noms d'auteurs elizabéthains Shakespeare y paraît avec une fréquence accrue Celui de Heywood s'y découvre pour la première fois en 1913, à l'ouverture du Vieux Colombier, avec l'adaptation d'*Une femme tuée par la douceur* Ben Jonson, avec *La femme silencieuse* et *Volpone*, a tenu longtemps l'affiche de l'Athénée Enfin, le groupe des Quinze n'a repris possession du Vieux Colombier que pour essayer d'y créer, avec des ouvrages comme *Noë*, le *Viol de Lucrece* et même *la Bataille de la Marne*, d'André Obey, un climat théâtral proprement elizabéthain

Je ne crois pas qu'à Londres même, sauf par les représentations shakespeariennes, l'époque soit aussi fréquemment évoquée Ce n'est pas la censure qui empêche de jouer Ford, Dekker ou Middleton Sans doute, dans ces trésors dramatiques de la fin du xvi^e siècle, le sadisme, les vices et les anomalies sexuelles sont-ils dépeints avec des couleurs qui doivent effaroucher les fonctionnaires du département sur lequel règne le Lord Chamberlain Mais une fiction vraiment providentielle dispense les œuvres classiques du visa Elles sont considérées comme antérieurement autorisées C'est donc l'indifférence et l'ignorance du public qu'il faut incriminer, si les chefs-d'œuvre nationaux tiennent une place aussi chétive dans la production théâtrale contemporaine de l'Angleterre

Pourquoi sommes-nous devenus si curieux de cette éblouissante fin du xvi^e siècle anglais ? S'agit-il d'un engouement fortuit, d'un besoin de dépaysement dans le temps, d'une crise d'exotisme historique ? Je ne le crois pas Il me semble plutôt qu'entre le romantisme elizabéthain et le nôtre, entre les dramaturges eliza-

béthains et certains des nôtres, il existe des affinités dont je voudrais esquisser le tableau avec vous. Nous sommes, théâtralement parlant, plus près des années anglaises 1590-1610 que de notre XVII^e siècle français. Les tempéraments, les genres, l'orientation des recherches dramatiques présentent des analogies. On pourrait presque soutenir que par-dessus trois siècles de culture française, quelques-uns de nos poètes du théâtre tendent la main à des ancêtres qui sont anglais. Il ne s'agit pas là de pastiche, de recommencement voulu d'une époque, mais d'une identité secrète à peine perçue, d'une pente parallèle des âmes.

Sans doute chercherait-on vainement parmi nous la figure centiale correspondant à Shakespeare. Nous n'avons même pas, dans les genres supérieurs, de producteurs dont la fécondité soit comparable à celle de Fletcher et Beaumont. Nous n'avons surtout pas de public qui facilite l'éclosion des poètes tragiques. Claudel et Maeterlinck seraient parvenus beaucoup plus vite à la maîtrise, s'ils avaient été soutenus par un auditoire altéré de tragique, comme l'était celui de Shakespeare et de Webster. Au lieu de se rendre au spectacle avec l'espoir d'y trouver un divertissement banal ou des excitations, on y allait dans l'attente d'événements surhumains, d'émotions qui entraînaient l'âme jusqu'à ces gouffres d'horreur, jusqu'à ces hauteurs d'enthousiasme et de foi qu'elle atteint si rarement dans la vie.

C'est le consentement d'une époque à une certaine forme de théâtre qui a permis au drame élizabéthain de naître et de subsister. Dans la mesure où il semble repousser les grands sujets et les émotions profondes, notre public met obstacle au libre développement des poètes tragiques. Mais qu'un réveil se produise dans la foule, qu'elle denoue ces liens de rêve dans lesquels le cinéma l'emprisonne et je me porte garant de la noble allégresse avec laquelle on lui répondra, du côté des poètes.

La vision de l'homme, la conception du drame qui hantent ces auteurs nouveaux annoncent, non pas une renaissance élizabéthaine, — rien ne renaît que transformé, transposé, — mais un mode d'expression théâtrale où les trésors de force, d'inquiétude et d'ardeur des élizabéthains seraient sauvés et rajeunis. En d'autres mots, il est difficile d'imaginer qu'un génie dramatique, s'il surgit demain ou dans dix ans, soit un

génie psychologique de la descendance de Racine. Il est possible d'imaginer la venue d'un génie cosmique, de la descendance de Shakespeare, pour qui l'homme existerait en fonction de l'univers. Chez Claudel, chez Maeterlinck, chez St-Georges de Bouhélier, chez plusieurs jeunes écrivains groupés autour de Gaston Baty, les personnages se meuvent dans une atmosphère qui, sans être celle du rêve, n'est plus tout à fait celle de la réalité, telle que les classiques la concevaient. Leur notion du réel s'est approfondie, amplifiée. Ils ne considèrent plus l'homme psychologiquement analysable comme la matière exclusive de leur art. Autour de l'être humain, les forces naturelles, l'influence qu'elles exercent sur lui, les perturbations qu'elles engendrent dans son âme, sont tenues pour aussi réelles que l'être humain lui-même. L'animal raisonnable n'est plus seul à occuper les planches. Le surnaturel que ni la science, ni le machinisme n'ont fait disparaître de la conscience moderne, l'enveloppe d'une présence invisible, mais irrécusable. Les forces occultes, qui ne sont que les forces naturelles de demain, guident vers ses destins énigmatiques l'homme du drame nouveau. Les mystères du temps et de l'espace pesent sur lui. La pression de ces mystères sur la conscience, l'élan qui la sauve du désespoir et l'emporte vers le divin, sont, pour les auteurs dont nous parlons, des réalités discernables, comme la jalousie, l'avarice ou l'hypocrisie l'étaient pour nos classiques.

Cette conception de l'homme, cet effort pour élargir sa vie psychique et matérialiser les forces qui la conditionnent, cette tradition du théâtre intégral qu'on retrouve chez les tragiques grecs et dans les mystères français, sont à la base du drame élizabéthain.

Si nous passons maintenant en revue les genres auxquels le public accorde ses préférences, nous trouverons entre l'époque élizabéthaine et la nôtre, des ressemblances plus précises. Elles ne porteront pas toujours sur des genres supérieurs, ni sur des œuvres de premier plan. Car l'époque d'Elizabeth, comme toute grande époque théâtrale, a produit des médiocrités, des absurdités et même des folies, à côté de ses chefs-d'œuvre.

Le goût du jour est, hélas, aux pièces policières. Le public anglais de la seconde moitié du seizième siècle était extrêmement friand de ces machines criminelles.

et judiciaires qui avaient souvent leur point de départ dans la réalité, fixée et mémorisée par la chronique

La *Tragédie du Yorkshire*, d'auteur inconnu, repose sur un drame vécu rapporté par la chronique de Stowe. C'est l'histoire d'un gentilhomme du Yorkshire qui, dans une crise de folie sanglante, assassina ses enfants, laissa tuer sa femme et fut exécuté à York. C'est le type de la *blood tragedy*, tragédie domestique d'une rudesse et d'une ferocité complètement dépouillées d'ornements.

Arden de Feversham également d'un auteur inconnu, est aussi un fait-divers rapporté par la chronique de Hollinshead. Il s'agit du meurtre d'un gentilhomme de Feversham, maître Arden, que sa femme fit assassiner par des malandrins, à l'instigation de son amant, un certain Mosby, type très curieux de domestique parvenu. La pièce allie une grande force dramatique à des naïvetés. Elle déborde de passion violente, d'une espèce d'hystérie criminelle qui gagne successivement tous les personnages acharnés à la perte du malheureux Arden. Il y a une scène de tribunal, comme dans presque tous les mélodrames contemporains. Mais il y a surtout une peinture de mœurs étonnamment truculente et une interrogation sur la justice immanente qu'on chercherait vainement dans les ouvrages similaires modernes dont le secret consiste à tenir le spectateur en haleine et à retarder jusqu'au dénouement la réponse à la question : qui a tué ?

Le thème de l'aventurier grand seigneur, du bandit sympathique est fort en faveur auprès du public contemporain. Il a fourni des succès tels que *Raffles* et *Arsène Lupin*. Deux Elizabethains, Middleton et Dekker l'avaient exploité avec bonheur dans une pièce charmante, *The Roaring Girl*, ce qui peut se traduire par *la Femme Apache*. Cette comédie met en scène une certaine Mary Frith, surnommée Moll Cutpurse, une voleuse notoire en son temps, que les deux poètes ont idéalisée. Ce qui fait le charme et l'intérêt de cette comédie, c'est qu'elle nous initie à la vie des malfaiteurs de Londres. Avec Moll, nous fréquentons les coupeurs de bourse qui opéraient dans les théâtres du Bankside, les *curbers* qui au moyen de leur canne à crochet, pêchaient les plats d'argent, à la brune, aux devantures des orfèvres. Avec elle, nous apprenons le langage des soldats de fortune devenus bandits de grand chemin et celui de leurs collègues citadins. D'innombrables

ouvrages alimentent, de nos jours, la curiosité du public pour les mœurs de la pègre. On pourrait établir une filiation inattendue entre certains personnages du répertoire élizabéthain et les héros des films de « gangsters ».

Un autre genre qui connut une égale faveur à la fin du XVI^e siècle et au temps du romantisme allemand et français, c'est celui du drame fantastique à base de merveilleux macabre ou poétique. Il semble que ce genre redevienne à la mode, si l'on en juge par le succès du *Dibbouck*, du *Grand Large* et de *Bifur*. Dans une autre sphère théâtrale, des pièces comme le *Train fantôme*, l'absurde *Dracula*, qui a longuement tenu l'affiche à Londres et tout un ensemble de drames sur l'au-delà, les revenants, les manifestations d'outre-tombe, dont le Grand-Guignol nourrit sa clientèle, prouvent, par leur réussite, qu'une inquiétude romantique du merveilleux s'empare à nouveau du public. Dans ces pièces, les auteurs penchent tantôt vers une acception mystique des faits surnaturels, tantôt vers leur interprétation rationaliste.

Mais les Elizabethains ne se souciaient pas de rationalisme. La réalité des faits d'envoûtement, de sorcellerie ou de survivance était admise a priori. La crainte matérielle de la mort s'augmentait de celle des fantômes. L'air était peuplé de mystérieuses entités appartenant à un autre monde. Les esprits des gens assassins criaient, demandant justice et prêts à confondre leurs meurtriers. On croyait aux jugements de Dieu, qui pouvaient brutalement démasquer l'assassin. Beaucoup de maux corporels étaient attribués à l'envoûtement. Jewel, une des lumières de l'Eglise, dans un sermon prononcé en présence de la reine, dénonçait l'œuvre des sorciers. Les acteurs qui jouaient les rôles de diables risquaient, surtout dans les campagnes, d'encourir la colère des spectateurs, sous forme de projectiles. Ben Jonson, qui jouait très bien les diables, avec sa trogne un peu monstrueuse et sa voix sepulchrale, apprit à ses dépens ce qu'il peut en coûter d'être un démon trop ressemblant.

Middleton nous a laissé une pièce charmante quoiqu'un peu laborieuse, *la Sorcière*, dans laquelle les acteurs de l'époque puisaient les fragments de scènes de sorcellerie qu'ils intercalaient dans *Macbeth*. *La Sorcière* nous fournit des renseignements de manuel sur les mœurs et les occupations des sorcières. Ces

détails sur les attributions des esprits blancs, noirs ou rouges, sur les fonctions du démon-chat et du démon-ciapaud, qui devaient faire frémir les spectateurs de l'époque, nous font naturellement sourire. Il semble bien, d'ailleurs, que Middleton ait surtout pris un plaisir d'artiste et d'érudit à manier ces matériaux.

La Sorcière d'Edmonton, de Ford, Dekker et Rowley, est d'un accent plus dramatique. La sorcière du village, la mère Sawyer, persécutée par les villageois, a fait alliance avec le diable, qui lui est apparu sous la forme d'un chien noir. C'est une figure d'un relief puissant. Certaines scènes entre la sorcière et son barbet sont d'un accent très curieux. On pense parfois à *l'Oiseau bleu*. Il va sans dire que le merveilleux élizabéthain demeure beaucoup plus brutal et plus âpre que celui de Maeterlinck.

Depuis une trentaine d'années, on a vu s'acclimater à Paris un genre secondaire dont la tenace vitalité révèle certaines exigences du public. On l'a baptisé théâtre d'horreur, ou d'épouvante. La foule élizabéthaine, qui était probablement plus sensible à la beauté du verbe et plus grossière dans son besoin d'horreur matérielle que celle d'aujourd'hui, fut nourrie par les poètes d'exhibitions sanglantes. Seulement, ces visions macabres étaient soutenues par un dialogue somptueux qu'on chercherait vainement dans le réalisme horrifiant des auteurs qui travaillent pour la scène de la rue Chaptal.

Le grand précurseur du théâtre d'épouvante est, à mon avis, Cyril Tourneur, l'auteur de la *Tragédie de la Vengeance* et de la *Tragédie de l'Athée*. (1)

On pourrait continuer le tableau de ces analogies entre les deux époques et confronter, par exemple, notre conception du théâtre historique avec celle de Shakespeare, ou de Marlowe, relever cette juxtaposition du tragique et du comique dont la jeune école française se préoccupe, rapprocher le baroque claudélien du baroque élizabéthain, montrer que ceux d'entre nous qui se sont donné pour mission d'explorer l'être intérieur, d'éclairer les forces inconscientes tapies dans les souterrains de l'âme, avaient des re-

(1) Dont MM. Camille et Et. Scivageau ont donné une excellente traduction. Ils signalent dans leur préface la « morbidité exagérée jusqu'à la folie de Cyril Tourneur », sa perversité, « se complaisant dans l'horreur et les lepres morales », et, par antithèse, son aspiration mystique vers la pudeur.

pondants et des précurseurs parmi les poètes elizabethains. L'un d'eux, Heywood, ne fait-il pas dire à l'un de ses personnages

« Qu'est-ce qui peut me forcer à faire ce que je ne veux pas faire ? Quelle sombre fatalité exerce une pareille emprise sur l'acquiescement de mes pensées ? Je ne veux pas. Ha ! quelque furie m'étreint. Les rois des destins me traînent à la roue de leur char et me précipitent dans le malheur. Je suis obligé de me déshonorer »

Cette analyse d'une contrainte trouverait sa place chez plus d'un auteur de la soi-disant école de l'inconséquent.

On découvrirait, dans les personnages du théâtre contemporain, du héros de la *Galerie des Glaces* de Bernstein, à celui de la *Couionne de Carton*, de Sarmant et aux fantoches d'Aimand Salacrou, qui « marchent si singulièrement à côté de leur vie », des traces nombreuses d'un atavisme hamletique. C'est l'angoisse d'Hamlet, qui les ronge et les paralyse. Cette profonde division des sentiments, ces contrastes, ces coexistences d'amour et de haine, toute cette mixture des âmes, qui se rencontre si fréquemment dans les personnages contemporains, on la trouve aussi, mais avec un accent plus brutal, dans les monstres de cour, grands seigneurs assassins, souveraines débauchées, que nous présente le théâtre elizabethain. Il suffit, pour le comprendre, de penser un instant à ceux que les poètes du temps avaient pour modèles : ce Francis Bacon, incroyable mélange de noblesse intellectuelle et de bassesse morale, ce Walter Raleigh, prodige de courage et de courtisannerie, ce Comte d'Essex, indémêlable compose de chevalerie et de trahison, enfin, cette Elizabeth elle-même, avare et généreuse, parisienne et perverse, héroïque et pusillanime !

Les dramaturges d'aujourd'hui auscultent, eux aussi, des cœurs partagés et si leurs personnages n'arrivent pas toujours à harmoniser leur tumulte intérieur, à passer à l'action, malgré les instincts contradictoires qui les divisent, c'est peut-être que la vie moderne n'a pas mis sous les yeux des poètes un groupe d'individualités aussi puissantes que celles que Shakespeare et Webster pouvaient observer.

Je voudrais signaler quelques affinités de tempéraments par lesquelles se perpétuent, à travers le passé ténébreux, certains types d'artistes. La douceur

l'émotion contenue qu'on trouve dans les pièces de Jean-Jacques Bernard et de Vildrac apparentent intimement ces poètes à Thomas Heywood. Les scènes finales d'*Une femme tuée par la douceur* évoquent les harmonies sourdement desolées de *Martine* et du *Paquebot Tenacity*. L'humour lyrique de Ben Jonson éclate, à trois siècles d'intervalle, dans les farces de Crommelinck. Les scènes qui dans *Volpone*, montrent le jaloux Corvino l'rant sa femme au faux malade, — scènes d'une audace et d'une exubérance verbale que la version française a beaucoup atténuées — préfigurent par leur ton, leur style et leur contenu psychologique une pièce comme le *Cocu magnifique*.

S'il était encore nécessaire d'établir une filiation qui designât leurs ancêtres véritables à plusieurs d'entre nous, on pourrait signaler des préoccupations d'ordre technique, architectural, qui sont les mêmes aux deux époques. De même que les constructeurs du drame anglais brisaient avec fougue les règles que l'antiquité leur avait léguées, de même, la plupart de nos jeunes dramaturges rejettent les disciplines imposées aux géants du XVII^e siècle par les professeurs de théâtre. Nous voyons des écrivains comme Jean-Victor Pellerin, Alfred Savoir, Simon Gantillon, adopter, dans leurs pièces, le compartimentage, la division en petits tableaux, les fréquents changements de lieu. Ce ne sont pas là des innovations, mais simplement un retour à la technique élizabéthaine, des tentatives pour briser les unités classiques et restituer au théâtre des libertés que les Anglais s'étaient arrogées du premier coup. Ces libertés, Musset les avait réclamées avant nous. Et, bien entendu, c'est au nom de Shakespeare qu'il avait porté de si rudes coups à la technique traditionnelle.

Ces rencontres entre les dramaturges nouveaux et leurs devanciers ne sont ni fortuites, ni concertées. Le théâtre, — on l'a dit maintes fois, — reflète les mœurs et les préoccupations d'une époque. Si les témoignages que les auteurs dramatiques de 1590 portaient sur leur temps ont un air de parenté avec ceux que nous portons sur le nôtre, c'est que ces deux moments de la conscience humaine présentent des caractères communs. Notre société est en pleine évolution. Elle remet en cause tous les dogmes du siècle dernier. Elle cherche à surmonter son inquiétude et à se créer de nouvelles tables des valeurs. À la fin du

xvi^e siècle, la défaite de l'Espagne, les coups portés à la papauté, l'avènement de la Renaissance en Angleterre avaient remis en cause les destinées spirituelles de l'homme. La découverte progressive du nouveau monde ouvrait aux imaginations de profondes perspectives, comme, de nos jours, les découvertes scientifiques et le règne de la machine. En un mot, la conception que l'homme a de lui-même, s'était agrandie et modifiée, comme elle s'agrandit et se modifie actuellement.

Il ne s'agit pas, pour nos jeunes dramaturges, de recommencer le drame anglais, ni de pasticher Webster ou Marlowe. Ils peuvent, sans cesser d'être de chez nous, profiter de l'enseignement que leur donnent les magnifiques artisans qui se rencontraient à la *Sirène*. Peut-être même cet enseignement concerne-t-il plus la vie que le métier dramatique. Les gens de lettres vivaient âprement, à la fin du xvi^e siècle. Ben Jonson avait tué son homme et n'avait eu la vie sauve que parce qu'il avait présenté sa défense en latin. Kyd fut emprisonné pour ses opinions religieuses. Marlowe mourut à trente ans, d'un coup de couteau reçu dans une taverne. Cette ardeur à souffrir pour les biens de la terre ou à défendre leur idéal n'était pas le secret de leur génie. J'imagine pourtant qu'elle secondait efficacement leur pouvoir poétique. Les meilleurs des nôtres, ceux que l'amour de la publicité et l'adoration de soi n'a pas stérilisés, vivent timidement. La guerre et la paix qui l'a suivie les ont mûris et assombis. Par réaction contre les pitieries des écrivains à la mode, ils en viennent à surestimer la réserve où leur pudeur les confine. Ils suivent, les yeux baissés, les séduisants chemins de la vie intérieure. Shakespeare et ses tumultueux compagnons leur répètent que l'ivresse des choses créées, l'expérience du mal, le désir et la crainte sont le pain des créateurs.

H.-R. LENORMAND

A l'instar de Cuvier...

C'est dans les très rares instants où il nous est donné, de nos jours, de penser avec patience et profusion, que je revois le Théâtre Elzabéthain, avec le sentiment de me chauffer à un grand feu dont presque tout a passé aux cendres.

Si ce théâtre peut apparaître, en effet, comme l'expression la plus haute du drame européen, ce ne peut être que considéré, non sous sa seule image verbale, mais dans sa totalité spécifique de *chose jouée*. Les drames dont le temps nous garde dans les livres l'écho silencieux, ce n'est pas pour lui qu'ils furent faits. Dans l'espace seul dont ils sont privés, ils purent un jour s'ingérer avec exactitude, rendre d'efficaces résonnances. *Pour bien comprendre une pièce de théâtre, il faut la replacer dans son époque, dans sa manière et dans sa mode.* Mais, plus que le jeu des acteurs, que la masse et l'âme du public, il importe à qui veut la ressusciter d'évoquer l'air où se cristallisa la forme de son impulsion, où ces deux pôles sensibles que sont la scène et l'auditoire se disputèrent la place, refluerent l'un vers l'autre, cherchant instinctivement la forme qui convenait le mieux à leur mutuelle pénétration.

Or, jamais, ni avant ni après Shakespeare, l'édifice théâtral n'a connu une organisation aussi vivante, aussi propice à la liberté du mouvement, à la noblesse des conventions théâtrales, à l'émouvement du public dans l'action.

Issu de l'hémicycle grec, il en exagéra l'intention essentielle : ce proscenium, autour duquel l'auditoire se disposait dans les limites d'une « calme géométrie », cette cellule parfaite d'Épidaure, elle est, dans le théâtre du Globe, cristallisée parfaitement selon une

- forme octogonale, resserrée sur ses flancs, tendant au public un front plus aigu, un contact multiplié.

A ce merveilleux instrument, forgé pour et par la

l'antaisie la plus puissante qui ait jamais été, la Renaissance italienne a substitué tout à coup un outil radicalement différent. Elle a retourné complètement la scène sur elle-même, rejetant en arrière l'organe sensible du proscenium, réduisant du même coup la scène à une surface où tout vient se niveler.

C'est depuis ce temps que l'acteur cesse d'évoluer dans une profondeur icelle pour ne présenter au public qu'une action diminuée, et que les raffinements suscités par les besoins de la perspective se développent au détriment d'une illusion dramatique qui a perdu ses plus précieuses qualités.

Quelle raison trouver à ce total abandon d'une organisation aussi achevée que l'était celle du théâtre Elizabethain ? Depuis peu de temps seulement, on semble regretter celle-ci, mais en vain tente-t-on de la faire artificiellement évoluer. Si l'architecture Elizabethaine est morte au théâtre, c'est faute d'aliment. Elle obéit en cela à une loi qui dépasse de beaucoup les phénomènes esthétiques, et qui veut que toute cellule vivante seciète elle-même le milieu le plus favorable à sa vie, l'organe nécessaire à sa fonction. Elle nous invite à remplacer les formes dramatiques dans l'ordre des faits naturels, et à créer une sorte de *biologie théâtrale*, destinée à éclairer les lois qui régissent leur économie.

Dans la ressuscitation d'une esthétique dramatique, le verbe peut nous égare, non l'édifice. Il dit strictement et complètement ce qu'il a à dire. C'est pourquoi je rêve parfois que, à l'instar de Cuvier, je pourrai, quelque jour, étudier l'art théâtral à partir de son architecture, retrouver la fonction Eschylienne, grâce au squelette de Dionysos ou d'Epidaure, celle de Shakespeare dans les traces de cet animal disparu qu'était le théâtre du Globe, celle de Molière dans ce Versailles où il fut joué, bref, faire jaillir d'une pierre comme d'une veillère, le grand corps vivant d'un mystère passé.

LOUIS JOUVER

Le mille têtes

Les oiseaux de la mer ne chantent pas. Il faut s'approcher des rivages pour entendre le cri des mouettes et s'enfoncer dans les terres, où le vent siffle avec les arbres, pour écouter d'abord la becassine et le courlis, puis les fauvettes, l'alouette et le pinson. Mais à quels marais sont dus leurs chants ? J'ai connu un meuble crevé près d'un marais qui mêlait à ses mélodies, des sons rauques et saccadés. Chantait-il pour les grenouilles ? Ou était-il victime d'une obsession ? Un soir que nous écoutions des rossignols, un de mes amis — un paysan — me dit : « En quelques années je me fais fort de leur apprendre à chanter faux. Toutes les nuits, je jouerai sur un phonographe des disques d'oiseaux, truqués avec malice. Ils n'y résisteront pas. »

Les auteurs dramatiques ne vivent pas toujours dans le ciel, ils ne se nourrissent pas toujours des fruits et des vers de la terre, mais leurs chants sont aussi dociles que le chant des oiseaux.

C'est une erreur assez curieuse qui conduit à étudier le destin du théâtre ainsi qu'on étudie le destin de la poésie. Le poète écrit son œuvre pour lui, écrite, elle existe tout entière ; le poète est le seul responsable de son poème. Le dramaturge a un collaborateur que l'on oublie toujours, qui a peut-être autant d'importance que lui, c'est le public. L'œuvre dramatique a besoin de la scène, a besoin d'un public, non pas éparés — chaque spectateur rêvant devant un livre ou devant un haut-parleur — mais d'un public réuni dans une salle grange ou palais, et frémissant dans son unité de public. C'est ainsi que risque de naître ce frisson dramatique dont n'est responsable ni l'auteur seul ni l'acteur seul, mais cet ensemble, plein d'ombre et de secrets, qu'est un théâtre où l'on joue. Ne dit-on pas un bon public, un mauvais public ainsi qu'on juge un acteur, un auteur ? L'auteur, en quelque sorte, avec son texte n'a laissé que la recette, une « façon de fai-

ie », — et c'est chaque soir que la pièce se crée, d'ailleurs plus ou bien moins née chaque soir. Aussi c'est à la lettre qu'il faut prendre l'expression : la pièce a été créée le jour de la représentation. Car pour créer une pièce, il faut être deux : l'auteur et la salle. Ainsi une pièce peut-elle devenir absurde à la représentation (non parce que l'auteur ou le public est absurde, mais parce que la *rencontre* est absurde). C'est ce qui explique les surprises de « générales ». Sinon, comment admettre qu'un directeur-metteur en scène, monte avec la même conviction et la même sûreté de jugement une pièce dite « chef-d'œuvre » et le mois suivant une autre pièce dite « four noir » ? Le directeur n'est pas toujours un idiot, il a de l'expérience, il sait lire un manuscrit, il ne s'est pas trompé. Mais à la lecture, comme aux répétitions, il n'existe qu'une moitié de pièce. La pièce toute entière ne vit que les soirs de rencontre avec le public, — rencontres toujours surprenantes.

Il va de soi que la valeur du public n'est pas plus indifférente que la valeur du dramaturge. S'il y a des écrivains de génie, il y a aussi des publics ratés. Et telle est la destinée magnifique et dérisoire des auteurs dramatiques d'écrire pour un peuple, mais de dépendre de lui. Ils doivent se dire : nous ne serons grands que s'il est grand.

Vous entendez bien que je ne rappelle pas ici la vieille querelle de l'influence du milieu. Non, ce que je vous propose, c'est à côté de chaque écrivain de théâtre un collaborateur méconnu et nécessaire, dont l'influence est décisive : son public, — et cette « histoire du public, auteur dramatique » attend encore son historien.

L'étude théorique de cette collaboration serait d'ailleurs également révélatrice. Je vous disais que j'ignorais si le merle était victime d'une obsession ou s'il chantait pour les grenouilles. Or, les plus grands écrivains de théâtre désirent avec violence le succès, parce que seul le succès leur donne ce collaborateur indispensable à la création véritable de leurs œuvres. Tant pis pour eux et pour le théâtre s'ils doivent chanter avec les grenouilles. Le dramaturge ne peut collaborer qu'avec le public de son temps. On connaît des générations qui ont eu des poètes, des peintres, qu'elles ne méritaient pas; on ne peut pas imaginer de grandes périodes théâtrales sans un public qui ne soit

digne, lui aussi de notre reconnaissance Et si les réussites théâtrales sont à la fois si pathétiques et si rares, c'est qu'elles sont dues à ces rendez-vous mystérieux que se donnent pendant quelques années, à la fin du jour, des écrivains et des peuples, rendez-vous souvent manqués, où attendent tour à tour de grands publics sans poètes, et de grands poètes sans public



Il s'en fallut de peu que le « rendez-vous élizabéthain » ne fût manqué Une grande querelle éclata Les « *University Wits* » partirent en guerre contre le théâtre vulgaire » Sir Philip Sidney se moque des péripéties et des incongruités des pièces populaires Ben Jonson veut devenir le champion d'un théâtre « cultivé » On injurie les auteurs qui comme Shakespeare écrivent pour le plaisir d'un public a deux sous « *for penny knaves delight* » Skoloken (*Diaphantus*) dit « les tragédies de l'affable Shakespeare font appel à l'élément vulgaire » On dit encore avec mepris « le prince Hamlet plaît à tous », à tous, c'est à dire aux boulangers, aux merciers, aux bouchers, aux matelots du parterre Les efforts de Ben Jonson, pour imposer une discipline classique, finiront par triompher Et son influence, se mêlant aux progrès de la Réforme, achèveront de briser le théâtre Mais ce que nous devons retenir, c'est qu'alors le public de deux sous comprit ses poètes

Il existe une pièce, peu connue en France, qui nous montre à quel point le public fut aussi « élizabéthain » que Marlowe, Shakespeare ou Ford, c'est *The Knight of the Burning Pestle*, (le Chevalier du Pilon ardent), de Beaumont et Fletcher, jouée aux environs de 1610

Cette pièce charmante est un document inappréciable sur les goûts du parterre En effet, Beaumont et Fletcher partent en guerre contre le public, contre ses « jugements absurdes », contre sa « bêtise » Ils se moquent de lui, font son procès Ce sont les « Precieuses ridicules » de Londres Mais à Londres, Mascarille parle comme Shakespeare. Nos satiristes reprochent au public d'aimer ce que nous aimons encore dans le théâtre élizabéthain. Certes, ils critiquent, à juste titre par exemple, l'habitude de tolérer sur la scène ou près de la scène des spectateurs qui parlent

haut et gênent tout le monde avec des jugements intempestifs, certes, ils font allusion à des pièces qui sont peut-être mauvaises, car je ne connais pas toutes les pièces dont ils veulent faire une, mais ils sont assez clairs par ailleurs pour nous fixer très rapidement sur les désirs de ce public « à deux sous ». Enfin, et surtout, c'est à des héros ridicules que nos auteurs laissent le soin d'aimer Shakespeare, Marlowe, et des auteurs étrangers à la mode comme Cervantès.

D'abord, voici le sujet : un épicière de Londres (A Citizen), sa femme, et Ralph leur apprenti vont au spectacle. Le « Prologue » annonce une pièce dont le titre est « The London Merchant ». Aussitôt nos trois héros se recroient. Ils interrompent le « Prologue », ils veulent une pièce plus poétique, le « Prologue » passe outre, et la pièce du « Marchand de Londres », va être jouée sans cesse arrêtée par les exclamations de l'épicière, les commentaires de la femme et l'enthousiasme de l'apprenti qui monte sur la scène, se mêle à l'action première, la transforme, bouleverse tout, et nous précise ainsi (à travers la charge) les sentiments des « épiciers » sur le théâtre, à Londres en 1610.

Tandis que le « Prologue » continue, l'épicière demande à son mari de laisser Ralph relever un peu la monotonie d'un spectacle si prosaïque.

Let him kill a lion with a pestle, husband! Let him kill a lion with a pestle!

Ralph se débarrasse de son tablier bleu : il est au milieu des acteurs : il veut satisfaire sa maîtresse : il va parler : il parle. Que déclame-t-il ? Une tirade d'Henry IV (*By Heaven, methinks, it were an easy leap To pluck bright honour from the pale-faced moon* etc.) Et l'épicière triomphe, il crie au public :

How say you, gentlemen, is it not as I told you?

Plus loin, c'est une allusion au Faust de Marlowe que l'épicière adore :

Faith, husband, and Ralph says true; For they say the King of Portugal, cannot sit at his meat, but the giants and the elves will come and snatch it from him

Plus loin, dans une longue interruption, l'épicière bavarde, dit à son mari ce qu'elle veut voir sur les scènes de Londres :

Ralph, I would have thee call all the youths together in battile-day, with drums, and guns, and flags, and march to mile-

end (1) in pompous fashion, and there exhort you soldiers to be merry and wise, and to keep their beards from burning, Ralph, and then skumish, and let your flags fly, and cry, « Kill, Kill, Kill »

Plus loin, au cours d'une bagarre sur la scène, elle éclate

There, boy Kill, kill, kill, kill, Ralph

La pièce va-t-elle finir? Elle ne veut pas se retrouver dans la rue, chez elle, près de ses enfants, dans le train-train quotidien sans avoir été transportée par l'idée bouleversante de la mort L'épicière supplie : « Je veux voir Ralph mourir » Elle imploie son mari

Now, Good husband, let him come out and die

Alors commence un grand monologue parodique que Ralph termine ainsi

I die Fly, fly, my soul to grocers' hall

Il faudrait tout citer pour monter à travers la charge de Beaumont et Flechter la passion qu'avait le public pour les costumes, les combats, la danse, la musique, et son admiration pour les beaux vers, son émotion devant la mort et la vanité des choses humaines Mais la situation de Ralph résume tout pour plaie à sa patronne, l'apprenti épicier doit devenir un héros shakespearien La pièce fut très mal accueillie Elle n'eut alors aucun succès En effet le public se refusa à rire de lui-même, il partageait encore en 1610, et malgré le talent de Beaumont et Flechter, les goûts de l'épicier et de son épouse

Epiciers de Londres! Braves chevaliers du Pilon Aident! Votre imagination réclamait de vastes sujets et des diames plein de violences On dit « le public des auteurs élizabethains fut d'abord Elizabeth et sa cour » mais on dit d'abord parce que, dans les chroniques, les reines sont plus voyantes que les mercières et les bouchères Oui, les épiciers de Londres et les mauvais garçons de ces tavernes perdues d'une façon si romantique dans les brouillards de la Tamise et les matelots qui débarquaient grisés d'aventures nouvelles sont bien responsables comme Shakespeare, Marlowe, Ford de la splendeur de ce théâtre unique qui fut écrit pour eux, avec eux

Les « Chevaliers du Pilon aident » eurent autant de génie que leur poètes

Armand SALACROU.

(1) « Champ de Mars » de Londres

La Scène Elizabéthaine

En 1660 le retour du roi libère le théâtre anglais du silence de dix-huit années auquel l'avait condamné la tyrannie puritaine. Mais la nouvelle cour est toute entichée des modes françaises. Les deux scènes auto-nisées sont construites « à l'instar de Paris » au lieu de s'inspirer de la tradition nationale. Faute d'une production suffisante, on reprend bien les vieilles pièces elizabéthaines, surtout Beaumont et Fletcher; seulement on les fait cadier, tant bien que mal, avec un système décoratif qui n'était pas fait pour elles.

Chez nous d'ailleurs, vers le même temps, ne jouait-on pas dans « une chambre à quatre portes » *Le Cid* conçu pour le décor à compartiments hérité des derniers maîtres ?

Par francomanie, Davenant copie le plateau machine pour les perspectives d'opéra, que la France avait elle-même emprunté à l'Italie. Il avait bien connu les scènes de la grande époque puisque ses premières pièces y avaient été jouées avant la fermeture, mais il n'en voulait plus rien savoir. Ses modèles n'étaient pas le Globe ou la Fortune, mais l'Hôtel de Bourgogne ou le Palais Royal. Et dès les générations suivantes, on a tout oublié des conditions matérielles dans lesquelles avaient été représentés les drames elizabéthains.

Lorsque, vers le milieu du XVIII^e siècle, Garrick ressuscite Shakespeare, la curiosité de l'Angleterre se reporte vers son vieux théâtre. Ces pièces étranges, qu'on ne reprend d'ailleurs qu'en de sages adaptations, n'auraient jamais pu, telles quelles, s'accommoder d'un instrument scénique pareil à celui dont on a pris l'habitude. On le comprend et des légendes naissent, dont une au moins — celles des écrivains remplaçant les décors — a fait une belle carrière.

Les romantiques préfèrent encore l'imagination aux recherches, et c'est seulement depuis quelque cinquante ans que les érudits ont restitué peu à peu la vérité sur la scène elizabéthaine. (1)

Des le milieu du seizième siècle les acteurs pullulent tellement sur les routes anglaises qu'il faut en restreindre le nombre, et qu'un édit royal ordonne d'appréhender tous ceux qu'on découvrira pour les envoyer aux galères. Seules étaient autorisées les troupes ayant pour protecteur avoué quelque grand seigneur qui leur permettant de porter son nom et leur donnant des lettres de sauvegarde. Mais comme c'était du bel air que d'avoir ses comédiens, les troupes de ce genre restaient nombreuses.

Où jouaient-elles ? Dans les salles de châteaux ou d'hôtels de ville, dans les jeux de paume, dans les halles, mais surtout dans les cours des auberges. On en découvre encore, de ces vieilles cours, restées semblables à ce qu'elles étaient avec les galeries qui les entourent, c'est là que s'asseyaient les spectateurs privilégiés. Les autres se tenaient debout sur le pavé. Et les treteaux, au fond, s'adossaient à une façade.

Quand, en 1576, James Burbage loua un terrain aux portes de Londres, sur « le chemin peu chaste de Shoreditch », et y construisit le premier théâtre, il garda les mêmes dispositions. D'autres troupes viennent se fixer près de lui, édifiant le Rideau et la Fortune. D'autres encore s'établissent au faubourg de Southwark où pullulaient déjà tavernes, étuves et mauvais lieux ; c'est là que s'élèvent la Rose, l'Espérance, le Globe et le Cygne dont Jean de Witt a laissé un croquis si précieux. En 1629, alors que Paris ne compte encore qu'un théâtre, Londres en a déjà dix-sept. Mais tous se ressemblent et rappellent le prototype de James Burbage.

Leur forme, ronde ou polygonale, évoque extérieurement le cirque, ils servent d'ailleurs à des exhibitions non dramatiques, danses, funambules, combats d'animaux. La cour circulaire, à ciel ouvert, s'entoure de deux ou trois étages de galeries de bois, couvertes de chaume ou de tuiles, avec des colonnes de bois tourné. Tout cela violemment peinturluré, d'une somptuosité canaille.

La scène, surelevée à hauteur d'homme, s'avance sur le terre-plein de la cour, de telle sorte que les spectateurs l'entourent de trois côtes. Au fond des

(1) Les ouvrages de J. Q. Adams (*Shakespearian Playhouses*) de V. E. Albright (*The Shakespearian Stage*) de Campbell (*Scenes and machines of the english stage during renaissance*) Shakespeare's England) de E. K. Chambers (*The Elizabethan Stage*), font autorité. Un travail moins connu mais non moins précieux est la thèse du docteur Paul Moenke-meyer, *Prolegomena zu einer Darstellung der englischen Volksbühne*.

portes s'ouvrent et au-dessus d'elles règne un balcon. Plus haut un toit, soutenu aux angles par deux colonnes, coiffe la scène jusqu'à la moitié ou aux deux tiers. Une tapisserie mobile est tendue entre ces colonnes, et le dessous de l'auvent est aménagé comme un cintre avec poulies, tringles et contrepoids. Au-dessus du toit s'élève encore un pignon portant le drapeau avec l'emblème du théâtre, et percé d'une baie où les trompettes viennent sonner l'annonce de la représentation.

On dispose ainsi de quatre places de jeu devant la tapisserie mobile un proscenium qui perpétue le « pailloir » du Moyen Âge — derrière elle, sous l'auvent, la scène proprement dite — la chambre du fond dont les portes s'ouvrent pour laisser voir la tente d'Imcigène ou le tombeau de Juliette — enfin le balcon où Hamlet suit le spectre et d'où s'élance Roméo.

Ces quatre places peuvent être utilisées successivement, l'action se transporte de l'une à l'autre sans s'interrompre. Mais elles permettent aussi le jeu simultané des scènes qu'on a imprimées l'une après l'autre étaient réalisées en même temps, par exemple le dénouement de *Macbeth*.

Le drapeau hissé annonce que l'heure approche. Un programme est affiché à l'entrée « pour la commodité de ceux qui savent lire ». Aux galeries, élégants, dames et riches bourgeois, assis sur des escabeaux à trois pieds, dominent la cohue du parterre où grouillent, debout, les « puants ». Les gagistes cuient le vin et la bière que les ivrognes iront évacuer dans ce baquet près de la porte. Des filles s'offrent dans les coins d'ombre et se font trousseur sous chaque escalier. Des libertins exhibent de longues pipes de terre et fument scandaleusement « cette herbe nouvelle qui vient des Indes ».

À la troisième sonnerie des trompettes, le prologueur long-vêtu écarte les tapisseries et s'avance sur les planches jonchées de roseaux. Et — miracle de chaque jour — voici que « l'O de bois », « l'arène plutôt faite pour un combat de coqs » va contenir l'univers.

On a longtemps cru à l'absence de toute décoration. En fait, si aucun décor peint ne vient occuper tout le théâtre, de nombreuses constructions praticables se combinent avec des diaperies mobiles, jeux

de rideaux ou « Aïas » dont chaque compagnie est abondamment pourvue

Rien n'est plus révélateur que le journal laissé par Philip Henslowe qui fut brocanteur, marchand d'habits, charpentier, tanneur, teinturier, prêteur sur gages, directeur de théâtres, tenancier de bordels et marguillier de sa paroisse. Il louait aux troupes des accessoires et des décors, achetait des manuscrits aux auteurs dans l'embarras, les revendait, commandait lui-même des pièces et versait des avances. Ces opérations, comme les recettes de ses autres commerces, il les notait pêle-mêle sur un même registre. Ainsi nous est parvenu l'inventaire du matériel appartenant aux comédiens du Lord Amiral : rochers, lits, trônes, meubles de toutes sortes, portes de villes, maisons et tours, puis plusieurs cercueils, une tombe de Didon, des arbres dont l'un « à pommes d'or », deux clochers, un carillon, des lions, un cerbère bicéphale, un arc-en-ciel, les membres de Phaéton et la tête enchantée de Mahomet, qui paie.

Rien ici ne rappelle le trompe-l'œil italien. On ne présente que des décors partiels, les meubles et les accessoires significatifs, ce qu'il faut pour aider le jeu et créer l'atmosphère ; on apporte d'ailleurs à ces détails essentiels des soins minutieusement réalistes, suivant encore en cela la tradition du Moyen-Age. Les spectateurs demandent de quoi exciter leur imagination, on s'applique à le leur fournir, mais sagement on ne leur offre pas davantage.

On compte avec cette collaboration du public autant, mais non pas plus, que l'avaient fait la tragédie grecque ou le mystère de la chrétienté, l'Espagne du siècle d'or agissait de même et l'Extrême Orient continue. Au vrai, le spectateur normal est toujours disposé à collaborer ainsi avec le metteur en scène, c'est seulement dans les périodes de décadence qu'on ne peut plus faire fond sur lui, lorsqu'un rationalisme étroit paralyse sa sensibilité, ou lorsque trop de présentations mensongèrement véristes l'ont accoutumé à la paresse. La scène elizabethaine ne triche pas, elle ne se donne jamais pour autre chose que ce qu'elle est, un tréteau, un tremplin à rêves. Certaines scènes précisent : supposer telle chambre, telle maison, telle rue. Mais d'autres, aussi, nombreuses, ne portent aucune indication de lieu, et c'est à tort que les éditeurs modernes ont cherché à les situer. Elles se passent simplement « sur le théâtre ».

La somptuosité des costumes fournissait aux puritains un thème à déclamations indignées. Ils étaient naturellement à la mode du jour avec un absolu dédain de l'archaïsme et de la couleur locale. L'or et l'argent y étaient prodigués, comme les plus riches broderies. Henslowe parle de cuirasses toutes dorées, des « paniers pour Phaéton » et d'un « corset pour Eve ». Son gendre Edouard Alleyn payait 20 livres 10 shillings 6 pence — c'est-à-dire environ deux années d'appointements d'un comédien à gage — « un manteau de velours noir avec des manches brodées d'or et d'argent et doublure de satin noir rayé d'or ».

Il faut imaginer aussi le rythme très rapide du jeu, les danses, la figuration souvent nombreuse, les fanfares, les chansons accompagnées sur le luth ou la viole, les bruits depuis le vent et la pluie jusqu'au canon, et noter enfin que, dès la construction des salles couvertes — la première fut celle des Blackfriars en 1596 — on tenta des effets de lumière en disposant des étoffes colorées devant les fenêtres qui éclairaient le plateau.

Il serait intéressant d'étudier un jour comment les réformateurs modernes du théâtre ont été hantés par l'admirable instrument qu'était cette scène. Notons seulement que les emprunts qu'ils lui font sont de deux sortes.

Les uns sont frappés surtout de la facilité qu'elle donne pour une succession ininterrompue des tableaux : c'est le cas de nombre de recherches, depuis les premières expériences d'Immermann à Dusseldorf, jusqu'à la Shakespeare-Bühne de Munich, jusqu'aux représentations shakespeariennes de Gémier.

Les autres lui envient davantage le relief qu'elle assure à l'acteur. Car c'est à lui qu'elle sacrifie tout. C'est pour lui, pour son contact plus étroit avec le public, que les tréteaux s'avancent en coin dans le parterre, les décors les plus riches, les praticables les plus compliqués, ne sont là, à sa mesure, que pour mieux le mettre en valeur. C'est le secret que certains dispositifs récents — celui notamment que Copeau et Jouvet avaient constitué au Vieux-Colombier — ont appris de la scène élizabéthaine.

La Musique Elizabéthaine

C'était l'époque du luth, de la pandore, de la guitare, de la viole, de la virginal, du poliphant. Les dames apprenaient déjà à jouer sur l'épinette les œuvres de Hugh Aston. A la Cour, la musique jouissait depuis le règne de Henri VIII d'une particulière faveur. Il faut tout d'abord parler de cet étrange souverain, fort instruit de tous les arts et que l'on peut compter parmi les meilleurs musiciens de son siècle. Il chantait parfaitement et pratiquait en virtuose la flûte et le clavier. On l'entendait aussi chanter s'accompagnant sur la virginal. Il composa des motets dont plusieurs sont restés dans la liturgie anglaise et sont encore chantés à certains offices. C'est lui qui, rompant avec Rome, a posé le point de départ de la modification complète du rituel et de la liturgie d'alors et fit naître la musique religieuse anglicane qui devait bientôt acquérir un si caractéristique aspect. Et c'est le musicien Tallis qui devait porter très haut l'art polyphonique d'alors. Tallis, qui fut attaché à la chapelle royale sous les règnes successifs de Henri VIII, Edouard VI et des reines Marie et Elizabeth, connut une immense célébrité. Il fut le maître de Byrd qui lui fut associé comme organiste à la chapelle royale en 1575. Byrd fut le premier grand musicien anglais, car son œuvre ne comporte plus ni faiblesse ni insuffisance. Il a l'assurance de Palestrina et la science de Roland de Lassus. Il contribue pour une part immense à l'évolution du genre figuré et c'est le précurseur de toute une musique qui devait, sous le règne de la reine Elizabeth, connaître un éclat souverain.

Byrd eut un élève : Thomas Morley, moins richement doué, qui ne peut se comparer à son maître pour l'imagination ou pour l'éclat du talent, mais qui tient une place considérable cependant dans la musique de ce temps. Son existence fut courte. C'était un musicien gracieux et facile, qui écrivit d'alertes Canzones et des

Madrigales des Ballets aussi, sortes de compositions madrigalesques, purement vocales, d'allure rythmée et vive Morley publia le célèbre recueil des Triomphes d'Oriana Oriana, la dame incomparable d'Amadis de Gaule merveille de beauté et de pureté, étant le personnage poétique que l'on glorifiait alors pour la reine Elizabeth, que Shakespeare appelait « la belle vierge assise sur le trône d'Occident »

Malgré le talent éclatant des musiciens madrigalistes de l'époque, Faimez, Allison, Michel Est ou John Wilbye, le plus grand de tous, il est remarquable de constater que la musique ne pouvait prétendre à la merveilleuse liberté, à la grandeur tragique ou à la profondeur humaine des drames shakespeariens, qui ne devaient trouver que beaucoup plus tard des musiciens à leur taille La musique d'alors était un divertissement peut-être passionné, mais presque uniquement décorative elle reste pour nous seulement un des plus intéressants moments de la musique en formation, point encore arrivée à traduire les mouvements de l'âme humaine elle n'apportait pas le message merveilleux que plus tard Purcell puis Haendel pour l'Angleterre déposaient pour notre bonheur

La reine Elizabeth était elle-même une musicienne habile Elle jouait particulièrement de la virginal On a prétendu même que ce fut en son honneur que ce nom avait été donné à l'instrument, mais Viridung en 1511 le cite déjà Sous son règne illustre la musique a connu un épanouissement plein d'éclat Ce que nous en connaissons aujourd'hui peut charmer notre esprit et surprendre notre intelligence elle ne parvient cependant pas à toucher notre cœur et ne peut provoquer en nous d'autre intérêt que celui que nous éprouvons en nous penchant sur la robe d'une dame de cette époque merveilleuse, enfermée aujourd'hui dans une vitrine, et morte de la mort de celle qui la fit vivre en lui donnant le mouvement de sa grâce et la couleur de sa beauté

HENRI SAUGUET.

TROISIEME PARTIE

Traductions Inédites

Arden de Feversham

Traduit par André GIDE

ACTE I

Une pièce dans la maison d'Arden

Entient ARDEN et FRANKLIN

FRANKLIN — *Oui, cher Arden, le Duc de Somerset m'a remis les lettres de Sa Majesté accordant gracieusement à toi et à tes héritiers toutes les terres dépendant de l'Abbaye de Feversham Réjouis-toi donc et quitte ces ans penchés Voici les papiers (il les lui tend) signés à la fois par le Duc et par le Roi Tu peux en prendre connaissance*

ARDEN — *Cher Franklin, ta sollicitude me redonne le goût de vivre Si tu n'étais point là, la vie me serait odieuse - elle n'apporte à mon âme que tourments, à mes regards que des spectacles qui me dégoûtent. Un bon couvercle de terre sur mon visage au lieu de cette voûte du ciel : voilà ce que j'en viens à souhaiter. J'ai surpris entre ma femme et Mosbie un commerce de lettres amoureuses Je sais par elles qu'ils se retrouvent secrètement en ville Bien plus : j'ai pu voir au doigt de Mosbie l'anneau que le prêtre avait mis au doigt de ma femme, le jour de notre mariage Vois-tu rien qui puisse m'être plus douloureux ?*

FRANKLIN — *Reprends courage, mon tendre ami L'inconstance et la fausseté des femmes n'ont pas de quoi nous étonner*

ARDEN — *Mais ce qui me paraît monstrueux, cher Franklin, c'est de voir la mienne s'éprendre d'un être aussi vil , voici qui est intolérable*

FRANKLIN — *Qui donc est ce Mosbie ?*

ARDEN — *Un ravaudeur, rien de plus, brocanteur de vieux vêtements. Par complaisances et flatteries serviles il s'est acquis les bonnes grâces d'un gentleman, il est entré à son service et grâce à cela maintenant se pavane en livrée de soie.*

FRANKLIN — *Aucun gentleman ne saurait prendre en considération un tel rustre.*

ARDEN — *Si fait pourtant. Lord Clifford, qui précisément ne me porte pas dans son cœur. Mais Mosbie aurait tort de s'enorgueillir trop de ses faveurs. Je suis gentleman de naissance et l'insolent maraud s'en prend à la chasteté de ma chère épouse, de celle dont l'amour m'est plus cher que le ciel. Il pourrait bien, sur la couche même qu'il se propose de souiller, voir ses membres rompus, ses muscles déchus et tout son corps trempant dans son sang luxurieux.*

FRANKLIN — *Patience, patience mon doux ami. Je voudrais apaiser ta peine, t'aider à protéger ton honneur. Traite ta femme avec dignité, de douces paroles sont les armes les meilleures pour triompher du silex d'un cœur de femme. Avant tout, ne te montre pas trop jaloux. Que son amour pour toi ne soit point trop mis en question. Ce que je te conseille à présent, c'est de prendre un cheval et de m'accompagner à Londres. Les femmes sont ainsi faites que la contrainte les encourage à la révolte, mais leur insubordination renonce dès qu'on leur laisse la liberté.*

ARDEN — *Encore que ma raison proteste, oui, je voudrais essayer de ce moyen et vais lui annoncer mon départ. Alice !*
(ALICE entre)

ALICE — *Cher époux ! Qu'est-ce qui vous prend de vous lever si matin ? Les nuits d'été sont courtes et pourtant vous voici debout dès l'aurore. Vous n'auriez pas quitté le lit si vous ne m'y laissiez endormie.*

ARDEN — *Mon doux cœur ! Tu sais bien que tous deux nous nous fâchions souvent des premiers rayons du soleil et souhaitions que la nuit étendît plus longtemps ses voiles pour mieux protéger nos caresses, mais cette nuit, ma chère Alice, je t'entendis appeler Mosbie dans ton sommeil et ce fut comme un coup de poignard dans mon cœur.*

ALICE — *Dans mon sommeil, dis-tu ? cela peut-être, mais à l'état de veille je ne pense jamais à Mosbie.*

ARDEN — *Oui, mais en le nommant vous vous êtes soudain dressée et m'avez, à sa place, serré dans vos bras.*

ALICE — *A sa place ? Pourquoi ? N'étiez-vous point là ? Comment eussé-je pu me méprendre ?*

FRANKLIN — *Cher Arden, ne la presse point trop.*

ARDEN — *Bien, mon amour. N'attachons point trop d'im-*

portance à un rêve *La protestation de ton amour me suffit*
 ALICE — *Oh ! maintenant je me souviens, tout s'explique,*
n'avions-nous pas parlé de Mosbie le soir même ?

FRANKLIN — *Madame Alice, j'ai bien entendu ce nom dans*
votre bouche une ou deux fois

ALICE — *Oui, c'est bien pour cela Tu vois que tu n'as pas à*
t'étonner

ARDEN — *En effet Laissons donc cela Il faut, ma chère*
Alice, que j'aille à Londres

ALICE — *Penses-tu t'y attarder longtemps ?*

ARDEN — *Juste le temps que m'occuperont mes affaires*

FRANKLIN — *Et cela ne prendra pas un mois*

ALICE — *Un mois ! Oh, cher Arden, reviens-moi dans un*
ou deux jours si tu ne veux pas que je meure

ARDEN — *Chère Alice, je ne puis rester longtemps loin de toi*
Pendant que Michel va quérir au pré nos chevaux, Franklin
et moi descendrons tous deux sur le quai où je dois décharger
de la marchandise Cependant prépare notre souper ma douce
Alice, car dès avant midi nous devons partir

(Sortent Arden et Franklin)

ALICE (seule) — *Il veut me quitter dès avant midi O déli-*
ces ! Quelque esprit ailé ne saurait-il suivre sa course jusqu'à
la mer et le précipiter du haut de son cheval dans les vagues ?
Le ravissant Mosbie habite tout mon cœur Celui-là n'y oc-
cupe qu'une place usurpée, à qui je suis liée par le mariage
L'amour seul est un dieu, le mariage n'est qu'un mot Mosbie
seul a sur moi des droits divins. Je dois être à lui, tant pis,
quoiqu'il advienne en dépit de l'hymen et de tous ses serments
 (Entre Adam de la Fleur-de-Luce)

Et voici venir Adam de la Fleur-de-Luce qui m'apporte, je
l'espère, des nouvelles de mon amour Alors Adam ? Quoi de
nouveau ? Soyez sans crainte, mon mari n'est pas à la maison

ADAM — *Celui que vous savez, Madame Alice, est arrivé Il*
m'envoie vous prier de ne chercher à le voir dans aucun cas

ALICE — *Ne point chercher à le voir ?*

ADAM — *Ni faire comme si vous saviez qu'il était ici*

ALICE — *Eh quoi ? Je lui aurais déplu ? Serait-il fâché contre*
moi ?

ADAM — *Il semble bien, car il se montre étrangement triste*

ALICE — *Lorsqu'il serait aussi fâché qu'Hercule je veux le*
voir et je n'aurai de cesse que tu ne m'aies permis de rejoindre
mon amour

ADAM — *Si vous vous fâchez, je m'en vais*

ALICE — *Reste, Adam, reste, je t'en prie Tu me marquais de*
l'amitié d'ordinaire Obtiens de Mosbie qu'il te dise en quoi

j'ai mérité sa colère Remets-lui de ma part ces dés d'argent avec lesquels si souvent nous jouâmes, avec, pour enjeu, des baisers, de sorte que le perdant gagnait tout de même Dis-lui de venir ce matin près de ma porte, s'il tient encore à moi et de me saluer, mais seulement comme un étranger qui passerait Ne peut-il faire cela sans crainte et sans éveiller les soupçons?

ADAM — *Je lui redirai tout cela Adieu*

ALICE — *Fais tout cela pour moi et un jour je saurai le reconnaître*

(ADAM sort)

Oh! je ne puis douter de son amour mais il n'ose pas s'approcher Il sait combien Arden est jaloux et combien les voisins bavards vous observent C'est là le grand obstacle à nos rendez-vous mais j'y saurai mettre bon ordre Cher Mosbie qui vins à moi comme un voleur tu n'auras plus bientôt à craindre les racontars empoisonnés des hommes et non plus les regards d'Arden Aussi sûrement que je le hais et que je t'aime, il va mourir.

(Entre MICHEL)

Eh! là Michel, où donc vas-tu?

MICHEL — *Quérir le cheval de mon maître Vous penserez, j'espère, à ce que vous m'avez dit?*

ALICE — *Sache seulement tenir résolument ta promesse et garder le secret*

MICHEL — *J'ai promis de ne le laisser pas vivre plus de huit jours*

ALICE — *Alors, Michel, voici ma main Nul autre que toi n'obtiendra la sœur de Mosbie.*

MICHEL — *C'est qu'on raconte que le peintre ci-près se vante d'avoir des droits sur Suzanne*

ALICE — *De quoi vas-tu t'inquiéter Michel? Je dis que Suzanne est à toi*

MICHEL — *Je dis qu'alors je tue mon maître ou fais quoi que ce soit que vous m'ordonniez*

ALICE — *Oui, mais, Michel, il faut tout faire avec adresse.*

MICHEL — *Si je suis pris, jamais je ne dirai que vous soyez là-dedans pour quelque chose, et Suzanne, par la suite, saura bien obtenir du shérif, ma grâce*

ALICE — *Ne te fie pas trop là-dessus, Michel*

MICHEL — *Que je vive ou que je meure, dites-lui que je la ferai plus riche que vingt peintres ne le sauraient faire, car je saurai me débarrasser de mon frère aîné, de sorte que la ferme de Bolton me revienne. Ce qu'un seul bon coup bas bien placé peut obtenir qui serait assez fou pour ne pas le re-*
garder déjà comme acquis?

(Entre MOSBIE)

ALICE — *Voici Mosbie Va-t-en Michel et ne laisse rien connaître de ton projet, non plus à lui qu'à personne*

(MICHEL s'en va)

O mon amour !

MOSBIE — *Taisez-vous Laissez-moi*

ALICE — *Rien qu'un mot mon cher cœur Rien à craindre.*

MOSBIE — *Où est votre mari ?*

ALICE — *Occupé sur le quai, c'est marée haute*

MOSBIE — *Tant mieux, mais dorénavant vous n'avez plus à me connaître*

ALICE — *Quoi ! C'est là qu'aboutissent tes beaux serments ?*

C'est pour cela que j'ai encouru la jalousie d'Arden, que j'ai laissé naufrager mon honneur ? Pour que tu me dises . Taisez-vous, laissez-moi . Souviens-toi lorsque je t'enfermai avec moi dans ma chambre, de ce que nous nous étions promis ? N'avons-nous pas décidé tous les deux la mort d'Arden ? Le ciel m'est témoin qu'avant que ton regard trompeur ne m'ait ensorcelée et que n'aient eu raison de moi tes paroles enjôleuses, Arden m'était plus cher que mon âme Il peut l'être encore Il le sera, vil roturier Va-t-en Tu n'auras plus à te vanter de ma conquête, obtenue par astuce et par sorcellerie, toi qui ne mérites pas l'amour d'une femme de noble naissance, mariée à un gentleman qui pourrait être ton maître Adieu. Va-t-en

MOSBIE — *Vilaine Je vois bien que ce que je craignais toujours n'est que trop vrai L'amour des femmes n'a pas plus de durée que l'éclair Je fus bien fou d'avoir espéré ta constance, encore plus fou de la mettre à l'épreuve*

ALICE — *Pourquoi mettre à l'épreuve ce dont tu n'avais pas de raison de douter ?*

MOSBIE — *Celui-là n'aime pas qui n'est jamais jaloux Pardonne-moi*

ALICE. — *C'est ainsi que le matelot prête l'oreille au chant des sirènes et que le voyageur imprudent prête attention au basilic. Je suis heureuse, Mosbie, de cette réconciliation, mais je paierai cher, je le sens, ma faiblesse*

MOSBIE — *Payer cher ta faiblesse ? Ah ! que le monde d'abord s'écroule !*

ALICE. — *Quoiqu'il en soit, Mosbie, je ne veux plus songer qu'à ton amour Advienne que pourra. J'y suis bien résolue Mon mari a entassé des sacs d'or qui feront riches les enfants que j'aurai de toi. Il décharge à présent des marchandises qui seront tiennes Il doit aujourd'hui même aller à Londres avec Franklin.*

• MOSBIE. — *A Londres ? Alice, si seulement tu suis mes instructions nous aurons aisément raison de lui, j'ai fait connaissance d'un peintre, très habile homme : il sait mêler à ses couleurs*

un poison subtil et qui s'infiltre par rayonnement dans celui qui regarde seulement ses peintures, un poison mortel Chère Alice il fera ton portrait Arden, rien qu'en le contemplant, doit mourir

ALICE — *Mais Mosbie, ce portrait, ne serait-il pas dangereux pour toi-même ou pour moi ? ou pour tout autre qui le verra ?*

MOSBIE — *Mon Alice, nous couvrirons cette peinture d'une étoffe*

ALICE — *Mais Arden ne voudra pas être seul à le voir, il voudra que je le regarde avec lui ?*

MOSBIE — *Ne crains rien Nous saurons comment nous y prendre Voici la maison de ce peintre, je vais l'appeler Clarke !*

(Entre CLARKE)

Honnête homme s'il en fut sur cette terre, je vais recourir à vos services

CLARKE — *Monsieur, je ferai tout pour vous puisque vous m'avez donné votre parole et promis pour femme Suzanne votre sœur L'amour est l'inspiratrice du peintre*

MOSBIE — *Clarke ! Voici ma main je te donne ma sœur*

CLARKE — *Dans ce cas, cher beau-frère, vous pouvez en récompense user de ma vie, de mon talent, et tout, et tout*

ALICE — *Et compter sur la discrétion ?*

MOSBIE — *Ne crains rien, mon amour Laisse faire Nous en avons déjà dit assez*

CLARKE — *Ceux qui me connaissent ne la peuvent mettre en doute Ceci me suffit que vous aimez Mosbie et voudriez que votre mari disparaisse en quoi, par ma foi, je reconnais une âme noble qui préfère risquer sa vie et mourir avec celui qu'elle aime, plutôt que vivre avec qui elle hait Ainsi ferai-je pour l'amour de ma Suzanne*

ALICE — *Seul l'amour de Mosbie peut me décider à ceci Si seulement je pouvais t'aimer librement, Arden n'aurait pas à mourir, mais puisque je ne le peux pas, qu'il meure*

MOSBIE — *Suffit, ma chère Alice Tes doux propos me font fondre le cœur Votre truc de peinture empoisonnée ne nous plaît guère, toute autre sorte de poison ferait mieux notre affaire*

ALICE — *Que, par exemple, on pourrait mettre dans son potage mais qu'on ne reconnaîtrait point au goût*

CLARKE — *Je vois ce que vous voulez dire J'ai ce qu'il vous faut Une pincée de cette poudre dans sa bière ou dans son potage, une heure après il ne sera plus question de lui.*

ALICE — *Mon cher Clarke, aussi vrai que je suis une honnête femme, dès demain, toi et Suzanne vous serez mariés.*

MOSBIE — *Et je lui ferai une dot au Clarke Bien plus importante que je ne puis dire à présent*

CLARKE — *Voici votre époux, Madame Cher Mosbie, je m'en vais*

(Il sort)

ALICE — *Venez vous asseoir, mon cher mari, votre souper va être froid*

ARDEN — *Maître Mosbie, prenez donc place à notre table*

MOSBIE — *Je ne mangerai rien, mais je m'assierai près de vous*

ARDEN — *Michel, veille à ce que notre cheval soit prêt*

ALICE — *Mon mari, pourquoi ne mangez-vous pas*

ARDEN — *Je ne me sens pas bien Quelque chose dans ce potage me paraît bizarre C'est vous qui l'avez apprêté, Alice*

ALICE — *Oui, c'est moi Evidemment, c'est pour cela qu'il ne vous plaît pas*

(elle répand le potage à terre)

Rien de ce que je fais n'est jamais à votre goût Vous feriez mieux de me dire tout de suite que j'ai voulu vous empoisonner Je ne peux adresser paroles ou regards de côté sans qu'il crie aussitôt fausse route Le voici, celui que vous m'avez si souvent jeté à la tête! Il s'agit à présent de s'expliquer! Que je sorte de là blanche ou non Je vous prie d'expliquer à cet homme sans confiance, toi qui voudras me voir pendue, toi Mosbie, toi! dis-lui quelle faveur tu reçois de moi, plus qu'un baiser au départ ou retour de voyage.

MOSBIE — *Vous vous trompez et vous faites injure à tous deux avec ces doutes Votre amoureux époux n'est pas jaloux*

ARDEN — *Eh quoi! Chère Madame Alice, ne puis-je être souffrant sans qu'aussitôt vous vous en disiez responsable Franklin, tu dois avoir sur toi un flacon d'antidote Je vais en prendre un peu à tout hasard*

FRANKLIN — *Tu fais bien, avant de te mettre en route*

ALICE — *Passe-moi la cuiller Je veux goûter cette soupe moi-même Ah! qu'elle soit pleine de poison et que tous mes soucis prennent fin! Vit-on jamais sur cette terre une pauvre femme plus tourmentée*

ARDEN — *Calme-toi, cher amour J'ai confiance en toi*

ALICE — *Et Dieu te punirait, Arden, si tu n'avais pas confiance, car jamais femme au monde n'aima son mari mieux que moi.*

(Elle pleure)

ARDEN — *Je sais Je sais, ma chère Alice Cesse à présent de te plaindre si tu ne veux pas que je pleure à mon tour.*

FRANKLIN — *Allons, viens ! Laisse ces mœuvres Partons*

ALICE — *Cesse de me blesser avec ce moi cruel, Arden Cher Arden, si tu vas à Londres que ce soit dans mes bias !*

ARDEN — *Je pais à contre-cœur, mais je dois te quitter*

ALICE — *Quoi, tu veux me laisser ? Si tu m'aimes, reste mon cher Arden Pourtant, si quelque occupation de grande importance t'appelle à Londres, va, qu'il en soit comme tu voudras Je subrai ton absence de mon mieux, mais écris-moi de Londres chaque semaine Que dis-je ! chaque jour ! et ne t'attarde là-bas pas plus longtemps qu'il ne te sera nécessaire, ou sinon je meurs de chagrin*

ARDEN — *Je t'écrai par chaque courrier et maintenant adieu ! ma chère Alice, jusqu'au revoir*

ALICE — *Adieu ! mon cher mari, puisque vous le voulez ainsi, et vous M Franklin qui me l'enlevez, dans l'espoir que vous ne le retiendrez pas à Londres, je vais vous donner ce baiser*

FRANKLIN — *S'il s'attarde, ce ne sera pas ma faute Mosbie, adieu et n'oubliez pas votre serment*

MOSBIE — *J'espère qu'à présent, vous n'êtes pas jaloux de moi ?*

ARDEN — *Non, Mosbie, non Ne pensez à moi désormais que comme votre meilleur ami Adieu*

(Sortent ARDEN, FRANKLIN et MICHEL)

ALICE — *Je suis contente qu'il soit parti ! Il était sur le point de rester, mais tu as vu comme j'ai coupé court ?*

MOSBIE — *Oui Tu as habilement manœuvré Mais quel salut que ce peintre Clarke !*

ALICE — *Je le retiens avec son poison ! Arden se porte aussi bien que devant Il aurait fallu quelque savante préparation qui donnerait au potage un goût exquis Cette poudre n'était bonne que pour les gens du peuple*

MOSBIE — *N'empêche que s'il en avait seulement pris trois cuillerées il serait mort pour bien nous laisser nous aimer !*

ALICE — *Mais ainsi soit-il, Mosbie, bien qu'il vive !*

MOSBIE — *Non, cela n'est pas possible, car j'ai juré de ne jamais plus, tant qu'il vivra, te poursuivre*

ALICE — *Pas la peine C'est moi qui te poursuivrai Eh quoi ! est-ce un serment qui peut empêcher mon amour ? N'ai-je pas moi-même à l'église fait serment de l'aimer toujours ? Baste ! Les serments sont des mots et les mots sont du vent, et le vent varie D'où je conclus que tenir un serment n'est rien que de l'enfantillage*

MOSBIE — *Bien raisonné, Madame Alice, et avec votre permission, mon serment je le garderai durant sa vie*

ALICE — *Ainsi soit-il ! puisque ses jours sont comptés Ah ! si ta résolution est aussi ferme que la mienne, nous le ferons tuer tandis qu'il court les rues Il ne manque pas à Londres*

de rufians qui, d'après ce qu'on dit, vous assassinent les gens pour un peu d'or

ACTE III

SCÈNE V

La Maison d'Arden à Feversham

(Entre MOSBIE)

MOSBIE — *L'inquiétude inlassable de mes pensées me chasse dans la solitude En vain cherché-je l'oubli dans l'ivresse, je ne fatigue que mon corps Le souci flétrit en moi tout ce qu'il touche comme le gel les tendres pousses du printemps Celui dont la conscience est légère fait festin du plus modeste repas mais amère devoient la cuisine la plus exquise dès que le cœur est lourd d'ennui J'ai goûté des jours fortunés du temps que j'étais sans fortune J'étais dans le besoin mais dormais en paix, et mon labeur du jour me valait mon repos de la nuit, mon repos de la nuit rafraichissait l'éclat du jour, mais depuis que j'ai voulu grimper au haut de l'arbre pour établir mon nid près du ciel, le moindre souffle secoue mon perchoir et menace de me précipiter sur le sol Mais où m'entraîne ma méditation ? La route où je me suis engagé à la poursuite du plaisir s'est refermée derrière moi, de telle sorte qu'à présent je ne puis plus reculer il me faut pousser de l'avant, quoi que ce soit qui me crie gare ! Donc, Arden, le sort en est jeté tu dois périr ! Greene doit rentrer en possession de ses terres et t'arracher du sol comme une mauvaise herbe, de sorte que ma moisson ne soit toute que pur froment Pour la récompense de l'assistance qu'il me prête je veux l'aider un temps à sa ruche puis l'étouffer pour m'emparer de sa cire Les abeilles du genre de Greene, mieux vaut ne pas leur laisser loisir de piquer D'autre part, voici Michel avec le peintre, principaux acteurs de l'exécution d'Arden, qui pourraient bien, lorsqu'ils me verront installé dans sa place, se payer d'insultes au sujet de ma récompense ou m'effrayer en menaçant de me dénoncer Je ne veux point de ça ! Je saurai jeter à ces deux chiens un os propre à les faire s'entre-dévorer et alors je pourrai jour, seul, en paix, de ma fortune Oui mais Madame Arden ? Bah ! C'est comme un autre moi-même et les sacrements de l'Eglise feront une seule chair de nos deux et pourtant je ne me fie pas à vous, Alice Si je supprime Arden dans vos faveurs, un autre pourra bien me supplanter à son tour, que vous saurez planter à ma place Dans le lit d'un serpent, il ne fait pas bon s'endormir Je vais voir à proprement me dégager d'elle Mais la voici (Entre Alice) Mieux vaut tout d'abord la flatter Quoi de neuf, Alice ? Vous pa-*

raissez dolente et triste Laissez-moi partager vos soucis Un feu que l'on divise en deux tempère aussitôt son ardeur

ALICE — *Ce feu, je le veux enfermer dans mon sein pour que ce ne soit que moi qu'il consume Ah ! Mosbie !*

MOSBIE — *Un si profond soupir, autant qu'un coup de vent violent abat un chêne, me brise le cœur Cruelle Alice ! mon chagrin est fait de ta peine ! Tu ne le sais que trop, mais ton art est de me navrer le cœur avec ces regards savamment désolés Je me meurs si je te vois triste L'amour peut-il se plaindre à tourmenter l'amour ?*

ALICE — *L'amour peut-il se plaindre à tuer l'amour ?*

MOSBIE — *Que veux-tu dire ?*

ALICE — *Tu sais combien Arden m'aimait*

MOSBIE — *Et alors ?*

ALICE — *Et alors Taisons le reste, trop affreux, de crainte que le vent ne l'emporte et ne le divulgue partout pour noire confusion à tous les deux Je t'en conjure, Mosbie, laissons faner ces pousses tendres du printemps de nos amours, elles pourraient, sinon, nous préparer une moisson de chardons et de ronces Oublie, je t'en conjure, ce qui s'est passé entre nous, dont le souvenir seul fait que je rougis et que je tremble*

MOSBIE — *Qu'est-ce donc ? Je ne te reconnais plus*

ALICE — *Ah ! puissé-je revenir à ma première heureuse innocence, honnête femme d'Arden que j'étais, immonde pute que je suis, femme d'Arden plus du tout Ah ! Mosbie ! c'est toi qui m'a délogée de mon honneur et qui fis de moi pour tous les miens un objet d'opprobre, qui grava ton nom sur mon front, le nom d'un vil faiseur, d'un roturier, si tu m'as eue, c'est à l'aide de sortilèges, maudits soient les enchantements par lesquels tu sus m'ensorceler*

MOSBIE — *Si tu le prends ainsi, que mes malédictions répondent aux tiennes Tu pleures ta bonne renommée, dis-tu, moi le crédit que j'ai perdu A cause de toi j'ai négligé des affaires de haute importance qui m'auraient élevé bien au-dessus de ta condition La fortune m'entraînait aux honneurs, elle avait saisi ma main droite, mais m'a lâché quand, de la gauche, elle m'a vu saisir une putain J'étais sur le point d'épouser une fille honnête dont la dot l'emportait de beaucoup sur ton avoir, plus belle que toi et beaucoup plus distinguée Ce profit assuré, c'est pour toi que je l'ai perdu Je me suis compromis dans ta compagnie, tu m'as envoûté, à tout cela tu ne serais point parvenue sans sorcellerie, mais je saurai rompre tes enchantements et tes exorcismes qui surent faire passer à mes yeux le corbeau que tu es, pour une colombe Jusqu'à présent, je ne t'avais pas bien regardée tu n'est pas belle, tu n'es pas douce Jusqu'à présent je ne te*

connaissais pas, mais maintenant que te voici dédorée par l'averse, l'impur métal que cet or plaqué recouvrait m'apparaît. Ce qui me chagrine à présent ce n'est pas de te voir si laide, ce qui me torture c'est de ne m'apercevoir de ta hideur qu'aujourd'hui. Va-t-en, va t'accoupler avec des gens de service, mon sang est de qualité trop supérieure pour se mêler au tien !

ALICE — Eh ! quoi ! Faut-il donc croire ce que tous mes amis me répétaient, ce que je me refusais à croire. Mosbie m'aimait pour mon argent ! Ecoute-moi, Mosbie quelques mots seulement et plutôt que laisser ma langue te blesser je la mordrai. Regarde-moi, Mosbie je t'en prie. Si ton regard est courroucé, qu'importe, quand tu cries guerre ! il n'y a plus de paix pour moi. T'ai-je offensé ? Je ferai pour toi pénitence. Je brûlerai ce livre d'heures où je lisais les saintes paroles qui m'ont convertie. Regarde, Mosbie, j'en déchirerai les pages, toutes les pages, pour mettre à leur place tes lettres dans cette reliure dorée, au lieu de la Sainte Parole, ce sont tes paroles à toi que je veux lire, que je veux méditer, et n'avoir plus de dévotion que pour toi. Eh quoi ? Pas un regard ? C'en est fait de ton amour ? Tu refuses de m'entendre ? Pourquoi fermer l'oreille à ma voix ? Parle alors toi, dont le regard est plus perçant que celui de l'aigle, l'ouïe plus fine que celle du lièvre craintif, la parole plus ravissante que celle d'un orateur, tu te refuses à regarder, à parler, à entendre. Ah ! que peut peser ma faute envers toi auprès de tes bonnes manières. Je ne mérite pas ton mépris, ne laisse pas entre nous le dissentiment s'imposer, fais-moi crédit, tu n'auras plus à te plaindre de moi.

MOSBIE — Non, non, je le sens bien, je ne suis qu'un vil hypocrite, mes ailes ne sont pas emplumées pour l'essor, je ne mérite pas votre amour. L'air que vous respirez, gens de la société, n'est pas pour les poumons des misérables.

ALICE — Toi ! misérable ! mon doux Mosbie, gentil comme un roi ! Et qui suis-je pour te juger ? Des fleurs exquises ne naissent-elles pas du fumier ? et si, dans les jardins, poussent aussi des mauvaises herbes, les roses ne sont-elles pas fleurs du roncier ? Ce que put être le père de Mosbie, je n'en ai cure. J'estime, non sa naissance, mais sa valeur.

MOSBIE — Ah ! que les femmes sont habiles à nous calmer avec leur doux parler. Oublions cette querelle, ma douce Alice, et ne m'amène plus à t'en vouloir.

ALICE — Qu'un baiser soit le sceau de notre réconciliation.

MOSBIE — Attention ! quelqu'un vient.

La Fiancée Tragique (Maid's tragedy)

de Francis Beaumont et John Fletcher

Ce drame qui connut une grande popularité fut représenté pour la première fois au début de 1611 au plus tard. La scène se passe à Rhodes à un moment indéterminé de l'antiquité. Amintor vient d'épouser Evadné. C'est le Roi qui a arrangé ce mariage rompant les fiançailles d'Amintor avec Aspatia (la fiancée tragique). Le second acte s'ouvre sur l'antichambre de l'appartement nuptial dans le palais royal. Evadné, assistée par ses femmes, vient de se retirer dans sa chambre au moment de l'arrivée de son jeune mari. Celui-ci a entendu au passage un adieu mélancolique d'Aspatia. Il est troublé.

AMINTOR — *J'ai mal agi envers cette femme. On dirait qu'un flot de remords vient de se précipiter soudain à travers mes veines, j'ai les larmes aux yeux. C'est étrange en un pareil moment. C'est le Roi qui m'a poussé tout d'abord. Oui, mais il n'est pas maître de ma volonté. Qu'ai-je à me préoccuper ainsi ? Une voix me souffle à l'oreille : ne va pas vers ce lit ! Ma faute n'est pas aussi grande que ma conscience trop sensible voudrait me le faire croire. J'ai rompu une promesse, voilà tout et c'est le Roi qui m'a forcé. O chair timide, pourquoi trembles-tu ? Arrière, vaines terreurs !*
(Entre Evadné)

AMINTOR — *La voilà, celle qui par l'éclat de ses yeux saura dissiper tous ces tristes souvenirs ! O mon Evadné, épargne ce corps délicat, ne l'expose pas au froid. Il ne faut pas que les vapeurs de la nuit s'abattent sur toi. Va rejoindre ta couche, mon amour. Hymen nous punira si nous sommes négligents dans l'accomplissement de ses rites ! Venais-tu pour m'appeler ?*

EVADNÉ — *Non.*

AMINTOR — *Viens, viens, ma bien-aimée, nous nous perdrons l'un dans l'autre. Pourquoi, si tard, es-tu encore debout ?*

EVADNÉ. — *Je ne me sens pas bien.*

AMINTOR — *Alors il faut te mettre au lit. Laisse-moi t'envelopper dans ces bras jusqu'à ce que j'aie chassé le mal.*

EVADNÉ — *Mon bon seigneur je ne pourrais dormir.*

- AMINTOR — *Evadné, nous veillerons Je ne songe pas au sommeil*
- EVADNÉ — *Je ne me coucherai pas*
- AMINTOR — *Je t'en prie*
- EVADNÉ — *Pas pour tout l'Univers !*
- AMINTOR — *Et pourquoi, mon cher amour ?*
- EVADNÉ — *Pourquoi ? Parce que j'en ai fait serment*
- AMINTOR — *Un serment ?*
- EVADNÉ — *Oui*
- AMINTOR — *Eh quoi ! Un serment, Evadné ?*
- EVADNÉ — *Oui, un serment, Aminto, Et je veux le renouveler s'il vous plaît de l'entendre*
- AMINTOR — *Et à qui avez-vous fait un tel serment ?*
- EVADNÉ — *Si je le disais, il importerait peu !*
- AMINTOR — *Allons, allons ! C'est pudeur de jeune épousée !*
- EVADNÉ — *Pudeur de jeune épousée ?*
- AMINTOR — *Que tu es jolie quand tu fronces le sourcil !*
- EVADNÉ — *Je vous plais donc ainsi ?*
- AMINTOR — *Tu ne saurais te donner une expression qui ne me plût pas*
- EVADNÉ — *Et ouelle est celle que vous préférez ?*
- AMINTOR — *Pourquoi cette question ?*
- EVADNÉ — *Pour que j'en prenne une qui plaise moins*
- AMINTOR — *Qu'est-ce à dire ?*
- EVADNÉ (iépète) — *Pour que j'en prenne une qui plaise moins*
- AMINTOR — *Je t'en prie, plaisante avec moins d'âpreté On dirait que tu es en colère*
- EVADNÉ — *Peut-être le suis-je en effet*
- AMINTOR — *Pourquoi ? Qui t'a fait tout ? Nomme-le moi et je te le jure, par toi même, par ton être encore inconnu, tu seras vengée*
- EVADNÉ — *Eh bien ! je veux éprouver ta foi Si tu m'aimes, tu dois n'estimer rien au-dessus de moi ! La vie, l'honneur, les joies éternelles, tous les bonheurs que l'on peut goûter en ce monde, tous ceux que peuvent imaginer des êtres pleins d'espoir, tous ceux de la vie future, pour celui qui aime vraiment, pèsent le poids de l'air lorsque sa dame fronce le sourcil et lui dit « Fais ceci ! » — Cet homme, veux-tu le tuer ? Jure, Amintor et d'un baiser j'effacerai le crime de tes lèvres !*
- AMINTOR — *Je ne jurerai pas, mon cher amour, avant de savoir de quoi il s'agit*
- EVADNÉ — *Que n'as-tu juré ! C'est à toi que j'en veux ! Je te hais ! Il aurait fallu te tuer toi-même*
- AMINTOR — *Si je croyais cela, cet être hui serait bientôt tué de ma main !*

EVADNÉ — *Crois-le donc et tue-toi !*

AMINTOR — *Non non ! Tu auras beau feindre pour me mettre à l'épreuve, je ne croirai pas à ta trahison ! Je ne saurais découvrir sur les traits de ton visage le coin vilain où se logerait le mensonge. Assez ! Va te mettre au lit ! Si tu as juré à l'une des jeunes filles qui furent jadis tes compagnes de défendre pendant une nuit la pudeur de ta virginité, tu le peux sans recourir à de tels moyens*

EVADNÉ — *Ma virginité, Amintor ! A mon âge ?*

AMINTOR — *Plus de doute, elle délire, ceci ne peut être sa vraie nature. Veux-tu que j'appelle tes femmes ? Ou bien tu es depuis longtemps privée des bienfaits du sommeil, ou bien la fièvre te trouble le sang*

EVADNÉ — *Ni l'un ni l'autre, Amintor. Me croyez-vous folle parce que je dis la vérité ?*

AMINTOR — *Es-ce là la vérité ? Vous refusez de vous unir à moi cette nuit ?*

EVADNÉ — *Cette nuit ? Vous parlez comme si vous pensiez que je dusse y consentir les nuits suivantes !*

AMINTOR — *Les nuits suivantes certes je le pense*

EVADNÉ — *Vous faites erreur. Cessez de vous étonner et notez avec patience ce que je vais vous dire, car l'oracle même ne saurait être plus véridique, ce n'est pas pour une nuit, ni pour deux que je renie ta couche, c'est pour jamais !*

AMINTOR — *Je rêve, réveille-toi, Amintor !*

EVADNÉ — *Tu m'entends bien j'irai rejoindre les serpents dans leurs lits et de mon jeune sang réchauffer leur chair froide en leur permettant de s'enrouler autour de mes membres plutôt que de m'étendre une seule nuit à tes côtés. Voilà qui est franc et ne ressemble pas à la pudeur d'une jeune mariée*

AMINTOR — *La chair est elle vile au point de tolérer ceci ? Voilà donc les joies du mariage ? Hymen, fais que notre histoire demeure secrète, sinon la jeunesse va désormais négliger les rites. Qu'elle ne se répande pas pour ta honte et pour la mienne parmi les générations futures. Nous mépriserons tes lois si c'est de la sorte que tu les bénis. Oh ! touche le cœur de celle que tu m'as envoyée ou sinon le monde entier sera averti, plus un seul autel ne fumera en ton honneur, nous prendrons des fils adoptifs, l'héritage ira au mérite, non plus au sang. Quand le désir parlera nous prendrons la première venue, nous nous satisferons à la manière des autres créatures et nous n'aurons plus aucun souci de la femelle ni de sa progéniture. Mais je m'emporte en vain, sans doute elle plaisante. Oh ! pardonne-moi ma bien-aimée ! Il y a dans mes pensées une telle tendresse qu'il faut que j'éclate ! Apaise ma frayeur ! Le doute est une douleur pire que celles que la mort dispense. Si tu m'as dit la vérité, confirme la par un serment.*

EVADNÉ — *Rédige toi-même la formule Rassemble tous les mots qui nous lient, tous ceux que les démons et les magiciens savent combiner — et je les répèterai — J'ai juré déjà, je jure encore par tout ce qui est sacré de ne jamais connaître ton lit ! Doutes-tu encore à présent ?*

AMINTOR — *J'en ai trop entendu ! Que ne puis-je douter encore ! Vit-on jamais semblable nuit de noces ? Oh ! puissances d'en haut, si vraiment vous avez permis qu'un homme fût ainsi traité, vous avez aussi prévu pour lui une ligne de conduite, une manière de sauver son honneur Instruisez-moi Car pour mes yeux troublés il n'est pas d'issue, pas de recours conforme à la raison Il me faut être déshonoré ou devenir assassin Est-il une troisième alternative ? Pourquoi cette nuit est-elle si calme ? Comment le ciel, nous parlant par la voix du tonnerre ne noie-t-il pas ses paroles ?*

EVADNÉ — *Toute cette colère ne servira de rien*

AMINTOR — *l'evadné, écoute-moi Tu as fait un serment, mais un serment si téméraire que le tenir serait plus mal encore que l'avoir fait Reprends-le Jamais de pareils vœux ne montent jusqu'au ciel , quelques larmes en laveront la trace Prends pitié de ma jeunesse remplie d'espoir, s'il est quelque miséricorde en toi Sans nul orgueil, mon pays était fier de moi Quelle est la femme, proclamée belle et vertueuse dans cette île qui eût dédaigné mon amour ? Il dépend de toi de me sauver de la déchéance Etes vains que nous sommes d'aventurer notre renom sur la main débile et mouante d'une faible femme. Mais tu n'es pas de pierre, ta chair est tendre et dans tes yeux réside la flamme de l'amour Il n'est pas possible que ton cœur soit dur Viens, fais que je remonte des profondeurs du désespoir jusqu'au bonheur dont tu disposes Je sais que tu le voudras ménage-moi, qu'un changement trop soudain ne porte pas à ma raison le coup suprême !*

EVADNÉ — *Si jamais je retire mon serment, que toutes les peines de l'enfer m'accablent*

AMINTOR — *Je dors, je suis trop faible. Au lit ! Tout de suite ! Ou sinon, par ces cheveux que je tiens, ces cheveux qui seraient dignes, si ton âme était aussi belle que ces tresses, de s'enrouler sur des mains royales*

EVADNÉ — *Eh ! tu ne crois pas si bien dire !*

AMINTOR — *Je te traînerai jusqu'à ce lit, je forcerai ta langue à rétracter ce serment maudit ou sinon, je criblerai ta chair de mille blessures par où fuira ta vie !*

EVADNÉ — *Je ne te crains pas, fais à ta guise . chaque parole injurieuse, chaque regard menaçant sera pleinement vengé.*

AMINTOR — *Vous croyez cela, Evadné ?*

EVADNÉ — *Ne vous y fiez pas*

AMINTOR — *Vous avez donc des champions ?*

EVADNÉ — *Hélas, Amintor, crois-tu que ce sont de pudiques préjugés de vierge qui me font fuir ton contact ? Regarde ces joues le flot de sang chaud qui s'y lève dément de pareils vœux Non ! Dans ce cœur il y a place pour les désirs et pour la volonté de les satisfaire autant que chez femme au monde et j'ai cédé à l'une comme aux autres Mais ce fut la folie de ta jeunesse de croire que cette beauté, — quel que fût le pays où elle serait appelée à briller, — pourrait s'abaisser à quiconque n'y serait que le second J'appartiens au plus grand à cette hauteur j'ai juré de me maintenir ou de mourir Devines-tu à présent ?*

AMINTOR — *Non ! Que je sache qui m'a fait un tel outrage et je taillerai son corps en menus morceaux que je disperserai au vent du nord*

EVADNÉ — *Vous n'oserez pas porter la main sur lui*

AMINTOR — *Ne m'insulte pas Quand son corps serait une plante vénéneuse dont le contact entraîne la mort, — j'ai une âme — je me jetterais encore sur lui*

EVADNÉ — *Eh bien ! c'est le Roi*

AMINTOR — *Le Roi !*

EVADNÉ — *Que ferez-vous à présent ?*

AMINTOR — *Ce n'est pas le Roi !*

EVADNÉ — *Eh ! sinon, pourquoi aurait-il fait ce mariage, Amintor, fou que vous êtes !*

AMINTOR — *Oh ! tu viens de prononcer un nom devant lequel se dispersent mes pensées vengeresses ! Dans ce mot sacré, « Le Roi » réside la terreur ! Quel est le fragile humain qui oserait lever la main sur lui ? Que les dieux, quand il leur plaira lui demandent des comptes ! Jusqu'à ce jour, il faudra souffrir et attendre*

EVADNÉ — *Vous aviez bien besoin de vous échauffer ainsi et de vous hâter vers ce lit ! Je ne suis pas vierge*

AMINTOR — *Quel démon te souffla la fantaisie de m'épouser ?*

EVADNÉ — *Hélas ! il me faut quelqu'un qui assume la paternité des enfants et soit un époux nominal Ma faute a besoin du couvert de la respectabilité*

AMINTOR — *Quelle chose étrange suis-je devenu !*

EVADNÉ — *Misérable en effet vous me faites de la peine*

AMINTOR — *Prouve-le donc Si tu connais la pitié à défaut d'amour, tûe-moi et tous les amants véritables qui vivront dans les âges à venir, trompés dans leurs désirs, diront que tu fus bonne parce que tu trouvas dans ton cœur assez de miséricorde pour libérer un malheureux attardé ici-bas.*

EVADNÉ — *Si tu mourais il me faudrait trouver un autre, un*

remplaçant sinon, je le ferais, j'en prends la nuit à témoin, car j'ai pitié de toi !

AMINTOR — *Des malheurs étranges et soudains se sont abattus si lourdement sur moi que j'ai cessé d'en comprendre la portée Il me semble à présent que l'injure n'existe plus ou qu'elle n'est rien si je puis la dérober à la censure du monde Renommée ! tu n'es qu'un mot, rien de plus Mais toi, Evadné, tu as laissé voir une impudence telle que tu vas, j'en ai peur, te trahir et te vouer toi-même à la honte*

EVADNÉ — *C'est pour couvrir la honte que je t'ai pris ; ne crains pas que je me livre*

AMINTOR — *Que le Roi ignore que je connais l'injure qu'il me fait, sinon mon honneur me forcerait à agir, même si ma chair était capable de patience Dans l'extrémité où je suis j'éprouve quelque soulagement à songer que j'ai tout su avant de t'avoir touchée S'il en était autrement, quand bien même tous les crimes de la terre se seraient dressés entre le roi et moi, j'aurais passé à travers tous pour arriver jusqu'à son cœur et jusqu'au tien ! Une recommandation encore pas même au prix de sa couronne, je ne voudrais de ton lit à présent que je sais qu'il t'a deshonorée Donne moi ta main, veille aux apparences ci pêche en secret c'est tout ce que je désire Sur le parquet de ta chambre je prendrai quelque repos cette nuit, le matin venu, les visiteurs pourront croire que nous nous sommes conduits en époux véritables Et prends soin de me sourire quand ils viendront et d'être enjouée, comme si tu étais heureuse de ce qui s'est passé*

EVADNÉ — *Ne crains rien Il en sera fait ainsi*

AMINTOR — *Il faut nous préparer à ce rôle, avec tout l'abandon d'une épouse aimante et d'un jeune marié, entrons ensemble en dans cette chambre*

EVADNÉ — *Je veux bien*

AMINTOR — *O ! sursauts d'un cœur troublé, à bas ! Quand nous marcherons enlacés de la sorte, que ceux qui nous verront décident si jamais amants s'entendirent mieux !*

Ils sortent

(Traduction de Joseph de Smet)

Une façon nouvelle de payer les vieilles dettes

Comédie de Philip MASSINGER

Wellborn, jeune prodigue, a dissipé jusqu'aux derniers débris de son patrimoine, son oncle, Sir Giles Overreach, accapareur cruel et avide, l'a perfidement poussé à la ruine. Wellborn se présente chez le tavernier Tapwell où il trouvait d'habitude le gîte et le couvert. Mais Tapwell, instigué par Overreach, refuse de le recevoir.

SCENE I — La route devant la taverne de Tapwell

En scène, WELLBORN (déguepillé), TAPWELL et FROTH, sa femme

WELLBORN — *Quoi ! ni gîte ni tabac ?*

TAPWELL — *Pas une bouffée, Monsieur. Rien, pas même le fond, éventé depuis la veille, d'un pot abandonné par un portefaix ivre.*

FROTH — *Pas même, le matin, ce que le robinet laisse égoutter pendant la nuit. Et voilà, Monsieur, la pure vérité.*

WELLBORN — *La vérité, chienne ! diablesse déguisée en dévotion ! Ah ! ça, canaille ! savez-vous qui je suis ?*

TAPWELL — *Ma foi, si je me risquais à vous confier un miroir et à vous laisser voir de quoi vous avez l'air, vous tourneriez les talons et vous vous appliqueriez l'épithète à vous-même.*

WELLBORN — *Vous dites ? Roquet !*

TAPWELL — *Parfaitement, Monsieur. Et il faut que je vous avertisse : si vous faites un seul geste de votre gourdin de Plymouth, vous apprendrez tout aussitôt où niche, c'est à portée de la voix, n'en déplaise à votre Seigneurie, un monarque puissant qui porte le nom de constable et qui gouverne une citadelle nommée le pilori, sa garde du corps est composée de certain peloton de hallebardiers couleur de rouille qui, avec beaucoup de dextérité, vont prendre au collet*

vosre loqueteuse, pouilleuse et

WELLBORN — *Canaille ! Esclave !*

FROTH — *Pas d'emportements, Monsieur !*

TAPWELL — *C'est à ses risques et périls ! Et ne vous échauffez pas trop car il n'y a rien ici pour vous rafraîchir, pas même de l'eau Et, soyez-en bien assuré, pour ce qui concerne toute autre liqueur, que ce soit de forte cervoise ou de simple bière, ce sont là, j'en ai la certitude, substances dont il faudra perdre le souvenir, même en rêve*

WELLBORN — *Ah ça, monstre d'ingratitude ! C'est toi qui oses me parler ainsi ? Ta maison et tout ce que tu as, tout cela n'a-t-il pas été donné par moi ?*

TAPWELL — *Mes comptes à la craie n'en disent rien Et Timothy Tapwell ne tient pas d'autres livres*

WELLBORN — *N'est-ce pas moi qui, par mes prodigalités, t'ai nourri et vêtu ? N'es-tu pas né sur les terres de mon père, trop heureux de pouvoir faire les grosses besognes dans sa maison*

TAPWELL — *Peu importe ce que j'ai été Quant à ce que vous êtes devenu vous-même, cela n'est que trop visible Maintenant, en guise d'adieu, et puisque vous parlez de votre père, je vais vous rappeler votre histoire en deux mots, avec l'espoir de vous torturer un peu Feu votre père — celui qui jadis fut mon maître, — était homme de bien le vieux Sir John Wellborn, juge de paix et « quorum » et de plus en passe de devenir « custos rotulorum » Toute la charge du comté reposait sur lui, il tenait maison ouverte et venait en aide aux malheureux. Mais quand il vint à mourir et que ses douze cents livres de revenu tombèrent entre les mains de celui qui était alors Maître Francis Wellborn et qui est maintenant Wellborn l'épave*

WELLBORN — *Assez ! assez ou je vais perdre patience.*

FROTH — *C'est tout ce qu'il vous reste à perdre vous ne pouvez sortir de la voie où vous êtes engagé*

TAPWELL — *Je continue votre histoire Vous étiez alors propriétaire de beaucoup d'arpents, un élégant de premier ordre et moi, j'étais votre aide sommelier Voyez comme tout change ! Ah ! vous vous donnez du bon temps ; vous aviez faucons et chiens, en outre, un joli choix de chevaux de course des maîtresses de tous genres et de tous calibres et si brûlantes que, sous le feu de leurs embrasements votre Seigneurie se mit à fondre ! Ce que voyant, votre oncle, Sir Giles Overreach, bien déterminé à ne pas perdre une goutte de votre substance, se mit en devoir d'entretenir vos débauches à coups d'hypothèques, d'engagements et de contrats après quoi, il vous planta là*

WELLBORN — *Ce doit être un cure qui a rédigé cette invec-tive, sale médis ! Vous l'avez apprise par cœur !*

TAPWELL — *Je n'ai pas tout dit Vos terres vendues, vo-tre crédit ne valant plus un liard, vous êtes devenu le vici-gaire tapeur, nul n'échappe à vos chiffons de papier, depuis le gentilhomme jusqu'au mendiant de la route, qui, au temps de votre splendeur vous vendait ses allumettes soufifiées*

WELLBORN — *J'ai vu vous decerveller tantôt Vous en ver-riez des allumettes !*

TAPWELL — *Pendant ce temps, le pauvre Tapwell, avec ses petites économies, — une quarantaine de livres environ, — achetait un modeste cottage, convolait obscurément avec la nommée Froth ici présente, donnait du logement*

WELLBORN — *Oui, aux calins et aux vagabonds clients à la nuit !*

TAPWELL — *Parfaitement. mais qui donnaient du béné-fice et qui offraient l'avantage de payer ce qu'on leur avait servi, et se gardaient de laisser traîner leurs dettes comme vous, mon maître Le modeste revenu que j'ai tiré de ces gens m'a fait estimer dans ma paroisse bien que je sois bon tout au plus à faire un égoutier, le temps aidant, je finirai par devenir visiteur des pauvres, quand nous en serons là, je pourrai, sur votre requête, Wellborn, vous al-louer treize pence par trimestre Vous pourrez alors présenter vos remerciements à ma Seigneurie...*

WELLBORN — *Ah ! chien galeux ! Voilà pour vous et ceci et ceci encore (Il le bat du gourdin et du pied)*

TAPWELL (à sa femme) — *Appelez ! criez au secours !*

WELLBORN — *Si tu bouges, c'est la mort ! Ton puissant prince, le constable ne te sauvera pas Ecoute, ingrat, chien d'enfer ! — N'est-ce pas moi qui ai rempli ta bourse ? Tu me lèchais les bottes alors et pensais que ta casaque des dimanches n'était pas assez bonne pour les nettoyer Lors-que je t'entendis jurer que si tu pouvais réunir quarante livres tu viurais comme un empereur, c'est moi qui te les donnai .. en beaux écus d'or Ose le mer, misérable !*

TAPWELL — *Il ne m'est pas permis de faire autrement ! Nous tous, de la taverne au cabaret, sommes tenus, sous peine de perdre nos licences, de renier ceux qui furent nos meilleurs clients, dès qu'ils deviennent pauvres comme vous*

WELLBORN — *Les voilà bien récompensés, ceux qui se ré-duisent à la mendicité pour enrichir de pareils cocus ! Ah ! serpent ! ingratitude vipère, impudent maquereau ! Puisque tu as perdu la mémoire, je vais moi te la rendre puis après, te réduire en bouillie, pas un de tes os ne restera entier (Il le bat de plus belle).*

TAPWELL — *Oh !*

FROTH — *Demande pardon*

Entre ALLWORTH (jeune gentilhomme ami de Wellborn)

WELLBORN — *On ne te l'accordera pas*

ALLWORTH — *Arrête fais-le pour moi, arrête ! ne me refuse pas, Franck, ils ne sont pas dignes de ta colère*

WELLBORN — *Pour cette fois, tu les as préservés de ce sceptre (son gourdin) — Mais qu'ils s'éclipsent et en rampant sur les genoux s'ils murmurent, je retire mon pardon !*

FROTH (à son mari) — *Vous aviez bien besoin de bavarder, mon homme, vous avez voulu vous abandonner à la vivacité de votre esprit il fallait vous escrimer de la langue et vous voilà perclus de coups ! Le beau résultat !*

TAPWELL — *Patience Froth ! La loi est là qui guérira nos ecorchures*

(Ils s'éloignent en rampant des mains et des genoux)

(Traduction de Joseph de Smet)

L'Acteur de Rome

Tragédie de Philip MASSINGER

ACTE V — Scène première

Une salle du Palais impérial — Au fond une statue de Minerve

Entrent CÉSAR (Domitien) et DOMITIA (l'Impératrice)

Domitien a surpris l'Impératrice dans les bras de l'acteur Paris. Celui-ci a été mis à mort par l'Empereur en personne au cours d'une représentation où Domitien a voulu jouer le rôle d'un mari outragé. Cependant, plus épris que jamais, il veut pardonner à la femme infidèle. Celle-ci le brave.

CÉSAR — *Tout est oublié*

DOMITIA — *Par vous ? Il se peut*

CÉSAR — *et de plus pardonné ! Et c'est une faveur qu'il faudrait accueillir d'un visage plus aimable. Se peut-il que César vous accorde un pardon dont l'espoir même devait vous être interdit, à vous, de qui vint l'outrage, et qu'il doive encore implorer celle dont la faute est lavée par sa clémence ?*

DOMITIA — *Cette clémence, je ne l'ai point demandée et je me sentrais plus misérable en acceptant l'oubli de ce qui, à mes yeux n'est pas un crime (à moins que ce ne fût par un simple acquiescement) qu'en affrontant comme je le fais, les excès de ta fureur, en n'en tenant aucun compte et en la dédaignant. C'est en vain que tes flatteurs te persuadent que les meurires, les débauches, les raptus sont vertus venant de toi, que tout ce qui plaît à César, si unique que ce soit, devient juste et légal, qu'ils s'ingénient à te donner l'illusion d'être plus qu'un simple mortel. Voici ce que moi je te cogne aux dents, tout entouré que tu es de ta garde, des fausceaux et des haches de tes licteurs et de tous les emblèmes du pouvoir dont tu es si vain. Domitien, ajoutes-y César, si tu veux, n'est qu'un homme faible et sans énergie, asservi en outre à la violence de ses passions et, de ce fait, mon esclave, plus esclave que, par ma tendresse, je l'étais moi-même de mon bien-aimé Paris.*

CÉSAR — *Se peut-il que moi vivant, j'entende de telles paroles ou que les entendant, je n'en tire point vengeance ! Ah ! vous savez trop bien combien est puissante la force qui m'attire vers vous , n'en usez pas avec trop de cruauté Omphale, la Lydienne, avait sur Hercule moins de pouvoir que vous n'en avez usurpé sur moi mais ma raison pourrait m'apprendre à secouer le joug de ma folle infatuation*

DOMITIA — *Jamais ! ne l'espère pas ! Etant prisonnier de ma beauté, sans espoir de rachat, mon empire est plus grand que le tien, César, et j'entends l'exercer avec rigueur en expiation de la mort de Pâris Et lorsque j'aurai contraint ces yeux, rougis par la fureur en ce moment, à verser des larmes, vainement prodiguées pour m'apaiser, ton ardent désir de mes caresses, qui te seront refusées même si tu les demandes à genoux, sera tel que tu languiras et souhaiteras que mon acteur pût revenir à la vie, afin que tu puisses, — lui assouvi, — jour à ton tour de ces délices !*

CÉSAR — *O Minerve, ma déesse !*

DOMITIA — *La voilà ! Invoque la ! Elle ne peut pas même t'armer du courage de lever le glaive sur moi, — mon pouvoir dépasse le tien, — tu même seulement de dire à tes centurions : « l'un de vous n'aura-t-il pas l'audace de faire ce que je tremble d'imaginer et, par la mort de cette femme, chasser les Furies qui sans relâche me poursuivent ? » Je porte en moi les outrages subis par Lamia, mon époux, quand ta lubricité le contraignit à se séparer de moi, et ma vengeance s'élèvera à leur hauteur Je ne voudrais pas survivre à Pâris si ton amour, grandi de toute ma haine, ne devait mettre le comble à tes tourments ainsi donc, avec tout le mépris dont je suis capable, je te quitte (Elle sort)*

(Traduction de Joseph de Smet)

Le Chevalier au pilon flamboyant

de BEAUMONT et FLETCHER

Cette comédie est une sorte de parodie de Don Quichotte. Ralph, commis de magasin chez un gros épicier de Londres est le héros de la pièce. Après une série d'aventures héroï-comiques, on le voit au cinquième acte à la tête d'une compagnie de la garde bourgeoise qu'il conduit à l'exercice. L'épicier et sa femme, ses patrons, assistent à la pièce, mêlés au public et interviennent de temps en temps faisant « spectacle dans la salle ».

ACTE V

SCENE 2

(La rue — La scène se termine sur la plaine de Mile End)

Entre RALPH avec sa compagnie Tambours et bannière

RALPH — *Marquez bien le pas, mes chers cœurs! Lieutenant faites battre l'appel Vous, l'Enseigne, faites flotter le drapeau, mais gare aux crochets des bouchers de Whitechapel; ils ont causé la mort de plus d'une belle bannière Ouvrez vos rangs que je jette un coup d'œil sur vos personnes et sur votre fournement Sergent, faites l'appel d'inspection!*

LE SERGENT — *A l'ordre! William Hammerton, le marchand de pots d'étain*

HAMMERTON — *Présent, capitaine!*

RALPH (l'inspectant). — *Un corselet, une pique espagnole... Bon! Êtes-vous capable de la brandir de manière à semer la terre?*

HAMMERTON — *Je l'espère, capitaine!*

RALPH — *Fencez sur moi! (Hammerton simule une charge vers Ralph) C'est mou! très mou! Plus de vigueur William Hammerton! Plus de vigueur! Rentrez dans les rangs. Continuez, sergent!*

LE SERGENT — *George Greengoose, le marchand de volailles.*

GREENGOOSE — *Présent!*

RALPH — *Faites voir votre mousquet, voisin Greengoose. Quand a-t-il été déchargé la dernière fois?*

GREENGOOSE — *Avec votre permission, capitaine, j'ai tiré il n'y a qu'un moment, en partie pour dégorger le canon, en partie par vaillantise*

RALPH — *En effet, il n'y a pas d'erreur.. (Il renifle à la bouche du canon) l'haleine de la pièce est encore fiévreuse. Voyons! Il y a un défaut grave à la lumière d'allumage; elle fuit et pue! Je dirai plus, et l'on peut m'en croire, une dizaine de peus comme celui-là auraient tôt fait de semer la vérole dans l'armée Prenez une plume, voisin, de l'huile d'olive et un chiffon de papier, votre arme pourra encore faire convenablement son service Où avez-vous mis votre poudre?*

GREENGOOSE — *Ici*

RALPH — *Quoi! Dans un cornet de papier! Foi de gentleman et de soldat! Voilà qui relève de la Cour martiale! Vous méritez la mort! Qu'avez-vous fait de la poire? Répondez à ma question*

GREENGOOSE. — *Monseigneur, s'il vous plaît, je l'ai oubliée.*

RALPH — *Il ne me plaît pas du tout! C'est une honte pour vous et un scandale pour tous vos camarades! Comment vous! un homme de poids et de considération, vous laissez votre poire à l'abandon! (Passant à un autre) Qu'est devenu l'ajutage de cette poire-ci?*

PREMIER GARDE — *Ma foi, capitaine, le fait est qu'une explosion de la poudre l'a fait sauter.*

RALPH — *Vous ferez renouveler ça aux frais de la ville (A un autre) Où est la pierre de ce mousquet?*

DEUXIÈME GARDE — *Le tambour l'a prise pour allumer sa pipe*

RALPH — *Vous êtes en faute, mon ami Remettez ça en ordre. Vous, une poire sans embouchure, vous un fusil sans pierre! Sergent, prenez note, j'ai l'intention de retenir ça sur la paie. En avant marche! (La compagnie se met en marche) Légèrement! et de l'ensemble! Messieurs! Légèrement et de l'ensemble! Doublez vos files! Reprenez le rang! Face en avant! Eh! vous là-bas! Bouffi! dans le rang! Et vous, clamping, attention à votre mèche, elle va pénétrer dans la poire à poudre de votre chef de file tout à l'heure. Allons! Faites le demi cercle à présent Présentez les piques! Halte! Ecoutez-moi Messieurs, citoyens, amis et compagnons d'armes. Je vous ai fait sortir aujourd'hui des boutiques de la sécurité et des comptoirs du contentement pour venir, sur ces plaines tumultueuses, débiter de l'honneur à l'aune et des prouesses à la livre.*

Ne souffrez pas, ne souffrez pas dis-je que l'on puisse prétendre un jour que les nobles enfants de cette cité ont faibli. Montrez, dans la lutte loyale, que vous êtes des hommes, des hommes vaillants des hommes libres! N'ayez peur ni des visages ennemis ni du bruit des canons, car, croyez-moi, le rude roulement d'une charrette de brasseur, dont vous avez l'habitude quotidienne est plus terrible de beaucoup, il ne faut pas non plus redouter l'odeur de la poudre car vous êtes familiarisés avec la présence nocturne d'odeurs plus vaillantes que celle-là. Pour une âme résolue le foyer est par tout. Je ne dis pas cela pour vous enlever l'espoir de rentrer chez vous. Vous reverrez, — je n'ai pas le moindre doute à cet égard — vous reverrez et à très bref délai, vos femmes amantes et vos doux enfants dont la sollicitude, sous forme de bourriches, vous a suivis. Songez aussi à la cause que vous êtes chargés de défendre et, comme une troupe de cantonniers bien nés, balayez-moi tous les ennemis de notre glorieux royaume. Je n'ai plus qu'un mot à ajouter tenez ferme vos armes, mes enfants et montrez à l'univers que vous savez brandir un glaive aussi bien que secouer un tablier! Saint Georges! En avant, mes chers cœurs!

TOUS — *Saint Georges! Saint Georges!*
(Ils sortent)

LA BOURGEOISE (patronne de Ralph — Dans la salle) — *Bien travaillé, Ralph! Je veux t'envoyer sur la plaine du chapon froid et une bouteille de bière de mars. Peut être aussi viendrai-je moi-même t'y voir.*

LE BOURGEOIS — *Nell, j'ai été tout à fait dans l'erreur au sujet de ce garçon, je ne l'aurais jamais cru capable de ça. Il vous a manœuvré de telle manière, ma femme, que l'an prochain, Dieu me prêtant vie, je serai bien déçu si je ne parviens pas à le faire nommer capitaine de la galère du Lord Maire!*

(Traduction de Joseph de SMET).

Le Démon blanc

de John WEBSTER

LE PROCÈS DE VITTORIA COROMBONA

« . Vittoria, entrant dans la maison Peretti, y porta à son insu cette prééminence que l'on peut appeler fatale, et qui la suivait en tous lieux »

(STENDHAL)

Une grande salle au château de Monticelso Entrent : Francisco de Médicis, le Cardinal Monticelso, les six ambassadeurs, Vittoria Corombona — entre deux gardes — Flaminio, Marcello, d'autres gardes et soldats, l'Avocat, puis le Duc de Brachiano

MONTICELSO — Daignez vous retirer, Monseigneur, nulle place ne vous est assignée ici Sa Sainteté nous a remis le soin de mener cette affaire.

BRACHIANO — Que l'avantage en soit pour elle !

FRANCISCO DE MÉDICIS — Eh là ! Un siège pour Monseigneur le Duc !

BRACHIANO — Epargnez-vous la peine. Il convient à celui qui n'est point invité, de faire ainsi que ces dévotes hollandaises qui, partant pour l'église, emportent leur phant (Il étend sous lui un manteau somptueux)

MONTICELSO — A votre gré — Madame, approchez de la barre Signor, il est grand temps

L'AVOCAT — Domine Judex couverte oculos in hanc pestem mulierum corruptissimam

VITTORIA. — Quel est ce personnage ?

MONTICELSO. — L'avocat qui requiert contre vous.

VITTORIA — Monseigneur ! Faites de grâce qu'il nous parle notre langue sinon je refuserai de répondre.

MONTICELSO — Eh quoi ? Vous entendez pourtant le latin ?..

VITTORIA. — Certes je l'entends. Mais parmi les gens ci-assemblés pour suivre mon procès, n'y a-t-il point peut-être, une

majonné ou l'ignore.

MONTICELSO — Messire poursuivrez-vous ?

VITTORIA — Non point, ei ne vous en déplaît Mon accusation co. échapper aux brumes dont pourrait l'obscurcir un langage élarger Il faut que tout cet auditoire soit au clair sur les crimes que vous m'imputerez.

FRANCISCO DE MÉDICIS — Seigneur, il est vain d'insister, parlez-nous notre langue

MONTICELSO — Ho ! pour l'amour de Dieu ! Vous y perdrez tout haut le crédit que déjà l'on vous reprend tout bas.

L'AVOCAT — A nous donc !

VITTORIA — Je me tiens à la cible, messire, pour guider votre in en signalant les coups

L'AVOCAT — Très doctes Juges ! Qu'il plaise à Vos Seigneuries d'ouvrir les yeux de vos jugements à la vue de cet objet diversivolent de débauche, qui perpétra si noir enchainement de dols, qu'il ne sera point trop pour à l'oubli les rendre de l'extirpation des machinations dont sa vie a la clé

VITTORIA — Qu'est-ce que ce fatras ?

L'AVOCAT — La paix là-bas ? Exorbitants quand sont les crimes ils provoquent excès d'exulcérations.

VITTORIA — Il est clair, Messeigneurs, que le pauvre homme a dû gober telles prescriptions d'apothicaire ou autres listes indigestes, et voici que tous ces mots, trop lourds pour être assimilés, remontent à sa gorge et l'encombrent, semblables à ces cailloux que l'on administre aux faucons. Auprès de son latin, cela c'est du gallois !

L'AVOCAT — Messeigneurs, cette femme ignore les rouages des dérations de l'élocution.

FRANCISCO DE MÉDICIS — Assez d'efforts, messire ! Et réservez plutôt votre éloquence très subtile pour ceux-là capables de la suivre et, partant, d'applaudir.

L'AVOCAT — Mon bon Seigneur !

FRANCISCO DE MÉDICIS — Serrez, dis-je, vos paperasses et louez-vous du poids et de la cohérence qu'elles retrouveront dans votre sac légal Et veuillez accepter l'hommage que mérite ce verbiage solennel

L'AVOCAT — Je vous rends grâce congrûment et conformément à tous mes titres Mes documents ailleurs trouveront leur emploi

MONTICELSO (à Vittoria). — Je vous parlerai sans détours, et vous peindrai vos actes fols, avec des tons plus naturels que le rose et le rouge étalés sur vos joues...

VITTORIA — Erreur entière votre erreur ! Car le sang dont ma pâleur s'empourpre à vos paroles n'est pas moins noble que le sang de votre mère !

MONTICELSO — *Je veux vous épargner à évidence seule ce vous traiter comme il convient honteusement Mes révéérés Seigneurs, considérez de près la créature, en elle un esprit monstrueux a fait son nid*

VITTORIA — *Seigneur, il sied très mal à Votre Haute Révérence de jouer le rôle d'avocat*

MONTICELSO — *Oho, votre métier a su vous assouplir la langue! Messeigneurs n'est-elle point, ce semble, un beau surt pour les yeux? Mais pareille à ces pommes d'or qu'on voit mûru sur les ruines de Sodome et de Gomorrhe, il suffit que du doigt je la touche à l'instant vous la voyez crouler, poussière et suie*

VITTORIA — *Je n'attendrais pas moins de vos poisons malins!*

MONTICELSO — *Fût-il un autre paradis à perdre, certes, ce démon le perdrait*

VITTORIA — *O pauvre charité! Il est rare de te trouver dessous la pourpre!*

MONTICELSO — *Qu'elle joue à la sainte, alors que nul n'ignore que les grilles de son palais, soir après soir, ne pouvaient plus suffire à l'excès des carrosses, que les fenêtres des salons étincelants de feux divers bravaient les astres monotones que musique, banquets, festins tumultueux ne cessaient de singer un train de Cour princière! La belle sainte, en vérité! qui ne le sait catin!*

VITTORIA — *Ho, catin, qu'est-ce à dire?*

MONTICELSO — *Faudrait-il que j'expose au grand jour, pour vous, le sens du terme? Soit! Je vous tracerais le portrait de l'espèce! Ce sont d'abord des mets sucrés, mais qu'on y goûte et l'on pourrait Ce sont parfums pour les narines et poisons pour l'intelligence. Une alchimie qui ne distille que mensonge. Un temps serein où sombrent les vaisseaux Ce que sont les catins? Ces hivers russes, glacials, ayant pour sève le gel, et qui font croire à l'oubli du printemps! Elles sont l'aliment le plus sûr de l'Enfer Elles pèsent plus lourd sur le destin de l'homme que ces tributs que l'on prélève aux Pays-Bas sur la viande et le vin, les habits, le sommeil, jusque sur le péché qui vous ruine l'âme! Elles sont ces preuves cassantes et légales qui, rien qu'en retranchant d'un texte une syllabe, confisquent tout un patrimoine! Ce que sont les catins, mais ces cloches d'or qui n'ont qu'un miel et tintent pour l'amour ainsi que pour la mort! Fastueuses catins! vous n'êtes que des coffres remplis par l'or de quels chantages! Puis vidés par quels excès maudits! Pires, elles sont pires que ces cadavres bleus qu'on réclame aux gibets et que, pour enseigner à l'homme sa misère, dissèquent les chirurgiens! Une catin? Mais c'est la pièce fausse et qui roule, coupable, hors des mains de celui qui l'a*

- frappée, aux mains de tous les innocents qu'elle met en péril...*
 VITTORIA — *Le sens de ce portrait m'échappe.*
 MONTICELSO — *Noble dame ! Il n'est pas un poison mortel, des minéraux aux reptiles, que vous n'ayez repris en vous !*
 VITTORIA. — *Et puis après ?*
 MONTICELSO — *Va J'ouvrirai ton officine pour en montrer à tous l'assortiment de drogues !*
 L'AMBASSADEUR DE FRANCE — *Elle a mené mauvaise vie...*
 L'AMBASSADEUR D'ANGLETERRE. — *En vérité mais le Cardinal est trop virulent*
 MONTICELSO — *Paraisse le démon Adulière ! et sur ses pas, voici le démon Crime !*
 FRANCISCO DE MÉDICIS — *Votre époux est mort, Madame, le malheureux*
 VITTORIA. — *Heureux puisqu'il n'a plus de comptes à rendre à la nature !*
 FRANCISCO DE MÉDICIS — *. Et mort sous un cheval de voltige*
 MONTICELSO — *D'un bond, il sauta dans la tombe Prestement machiné !*
 FRANCISCO DE MÉDICIS — *Prodige, assurément, que d'une loise de hauteur un homme grêle s'aille rompre 'e col !*
 MONTICELSO — *Et sur des joncs tressés.*
 FRANCISCO DE MÉDICIS — *Et prodige plus rare encore, qu'à l'instant même il demeurât sans voix, sans mouvement, ainsi qu'un mort depuis trois jours dans son suaire. Notez bien ces détails*
 MONTICELSO — *Et cette créature daigne-t-elle à nos yeux se présenter en veuve, elle qui fut pourtant sa femme ? Curasée d'effronterie et de dédain c'est là son deuil !*
 VITTORIA — *Mais si j'avais prévu sa mort, comme il vous plaît d'insinuer, je l'aurais commandé d'avance ce deuil*
 MONTICELSO. — *Elle n'est que ruse.*

(Traduction P L MATTHEY)

L'Alchimiste

de BEN JONSON

Un trio d'escrocs — Subtil, soi-disant Alchimiste, Face, valet et Dol, prostituée de bas étage — a fait son repaire de la maison du maître de Face, et cherche et trouve en quantité des dupes qui subventionnent richement leur fallacieuse recherche de la pierre philosophale. Subtil s'enrichit également à dire la bonne aventure et à donner des conseils tirés de l'Astrologie. Face sert de rabatteur, Dol, d'appât. Tout marche pour le mieux lorsque le propriétaire de la maison — qui avait quitté Londres à cause de la peste — rentre en ville et découvre le pot-aux-roses : les intrigants sont confondus. Dans la scène qui suit, on voit comment Face amène à l'Alchimiste le candide marchand Abel Drugger, qui sera pour ces aigrefins une facile proie (1, 3).

FACE — *Quoi ! C'est mon brave Abel ? Je suis content de vous voir ici !*

DRUGGER — *En vérité, Monsieur, je parlais justement de Votre Seigneurie lorsque Votre Seigneurie est entrée. Je vous en prie, parlez en ma faveur à Monsieur le Docteur.*

FACE — *Il fera tout pour vous. Ecoutez-moi, Docteur : voici mon ami Abel, un honnête garçon ; il me fournit du bon tabac, qu'il ne sophistique pas avec de l'huile ou de la lie de vin, qu'il ne lave pas avec du muscat ou des épices, qu'il n'enterre pas dans le gravier, sous le sol, enveloppé dans du cuir gras ou des torchons pisseux ; mais il le renferme dans de beaux pots propres qui, une fois ouverts, embaument comme des conserves de roses ou de haricots verts. Il a un comptoir d'érable, des pincettes en argent, des pipes de Winchester et du feu de génévrier. En somme, un brave et honnête garçon, et pas un orfèvre (1).*

SUBTIL. — *C'est un homme heureux, j'en suis sûr.*

FACE — *Vous avez déjà vu cela, Monsieur ? Voyez, Abel.*

SUBTIL. — *Et en bonne voie vers la fortune.*

(1) Les orfèvres étaient aussi banquiers et usuriers.

FACE — *Monsieur...*

SUSTIL — *Cet été, il aura la livrée de sa compagnie (1) ; et au printemps suivant, il sera promu à l'écarlate. (2) Qu'il dépense ce qu'il voudra.*

FACE — *Quoi, avec si peu de barbe ?*

SUSTIL — *Pensez, Monsieur, qu'il trouvera une recette pour faire pousser les cheveux. Mais il sera sage, gardera sa jeunesse et payera l'amende (3) ; sa fortune l'attend d'un autre côté.*

FACE — *Parbleu, Docteur, comment pouvez-vous déjà savoir cela ? Vous me surprenez !*

SUSTIL — *C'est par une règle de métoposcopie que je suis, capitaine, et qui me montre, à son front, une certaine étoile que vous ne voyez pas. Ces figures marron ou olivâtre ne trompent jamais, et cette oreille longue est pleine de promesses. Je l'ai su aussi à certaines taches sur ses dents et à l'ongle de son doigt mécurial.*

FACE — *Quel doigt est-ce donc ?*

SUSTIL — *C'est son petit doigt. Voyez. Vous êtes né un Mercredi.*

DRUGGER — *Oui, Monsieur, en vérité.*

SUSTIL — *Dans la chiromancie, nous donnons le pouce à Vénus, l'index à Jupiter, celui du milieu à Saturne ; l'annulaire au Soleil, le plus petit, à Mercure, qui fut, Monsieur, le maître de son horoscope, sa maison de vie étant La Balance ce qui annonçait qu'il serait marchand et avait affaire avec la balance.*

FACE — *Voilà qui est étrange ! N'est-ce pas, mon bon Nab ?*

SUSTIL — *Il y a en ce moment un vaisseau qui vient d'Ormuz, qui lui apportera une telle quantité de drogues (montrant le plan de Drugger) Ceci est l'ouest, et ceci le sud ?*

DRUGGER — *Oui, Monsieur.*

SUSTIL — *Et voici les deux côtés ?*

DRUGGER — *Oui, Monsieur.*

SUSTIL — *Faites-moi donc votre porte au sud, le côté le plus large à l'ouest, sur le côté est de votre boutique, en haut, écrivez Mathlai, Tarmuel et Baraborat ; et sur le côté nord, Rael Vael, Thiel. Ce sont les noms de ces esprits mercuriaux qui effrayent les mouches et les éloignent des boîtes.*

DRUGGER — *Oui, Monsieur.*

SUSTIL — *Et sous le seul, enterrez-moi un aimant pour attirer les galants qui portent des éperons les autres suivront.*

(1) La livrée de la société des épiciers

(2) C'est-à-dire, nommé shérif

(3) A Londres, la personne qui refuse les fonctions de shérif auxquelles on l'a nommée, doit payer une amende

FACE — *Voilà un secret, Nab!*

SUBTIL — *Et sur votre étalage mettez une poupée avec un ressort et du fard de cour pour attirer les dames de la ville. Vous aurez beaucoup à faire avec les minéraux.*

DRUGGER — *Monsieur, j'ai déjà à la maison.*

SUBTIL — *Oui, je sais, vous avez de l'arsenic, du vitriol, du sel de tartre, de l'argol, de l'alcali, du cinabre, je sais tout. Ce garçon, capitaine, arrivera avec le temps à être un grand distillateur, et dira son mot — je ne dis pas lequel, mais ce sera très bien — sur la pierre philosophale*

FACE — *Eh bien, eh bien! Abel! Est-ce vrai?*

DRUGGER — *Mon bon capitaine, que dois-je donner?*

FACE — *Non, je ne te conseillerai point. Tu as entendu à quelle richesse tu peux atteindre: il a dit « qu'il dépense ce qu'il voudra! »*

DRUGGER — *Je pense lui donner une couronne (1).*

FACE — *Une couronne? Avec l'espoir d'une telle fortune? Morbleu! donne-lui plutôt ta boutique. N'as-tu pas d'or sur toi?*

DRUGGER — *Si, j'ai un portugais (2) que je garde depuis six mois*

FACE — *Fi donc, Nab, c'était, parbleu! ce qu'il fallait offrir. Ne le garde pas plus longtemps, le donnerai-je pour toi? — Docteur, Nab prie Votre Seigneurie de prendre ceci; et il jure de se montrer plus reconnaissant à mesure que votre art élèvera sa position dans le monde*

DRUGGER — *Je voudrais implorer une autre faveur de Votre Seigneurie*

FACE — *Qu'est-ce que c'est, Nab?*

DRUGGER — *Monsieur, c'est seulement de parcourir mon almanach et de barrer mes jours néfastes, afin que je m'en mette et ne traite pas d'affaires ces jours-là*

FACE — *Il le fera, Nab. Laisse-le, ce sera fait dans l'après-midi*

SUBTIL — *Ainsi que l'indication pour ses tablettes*

FACE — *Et maintenant, Nab, es-tu satisfait?*

DRUGGER — *Monsieur, je remercie vos deux Seigneuries (il sort)*

Les ridicules, Tribulation et Ananias, qui matérialisent l'hypocrisie des Puritains, cherchent à obtenir de Subtil la pierre philosophale, qui doit les aider à répandre leur doctrine. Subtil leur démontre comment les Puritains gagneront ainsi à leur

(1) La couronne valait cinq shillings

(2) Portugais monnaie d'or

cause des hommes influents que la pierre philosophale guérira de leurs maladies, ainsi que ceux qu'elle enrichira, de sorte que les psalmodies des Puritains leur deviendront inutiles. (III, 2)

SUBTIL — *Vous ai-je assez parlé de notre pierre, et du bien qu'elle fera à notre cause ? Elle vous procurera le moyen de louer des forces au dehors, de faire venir les Hollandais, vos amis, des Indes pour vous aider de toute leur flotte, vous ai-je dit, en outre, que le seul usage médical de la pierre vous créerait une faction, un parti dans le royaume ? Supposez par exemple, que quelque grand homme d'Etat ait la goutte, vous n'avez qu'à lui envoyer trois gouttes de votre Elixir vous le guérissez et vous vous en faites un ami. Un autre est paralytique ou hydroïque, il prend de votre matière incombustible ; le voilà rajeuni, et vous vous en faites un ami. Une dame dont le corps est usé, mais non l'imagination, et dont le visage délabré met au défi l'art des peintres, vous la réparez avec l'huile de Talc, et vous vous en faites une amie, et des amies de toutes ses amies. Un Lord, qui a la lèpre, un chevalier, qui a des rhumatismes, ou un écuyer qui a les deux à la fois, vous les rendez sains et nets par une simple friction de votre médecine et vous augmentez encore le nombre de vos amis.*

TRIBULATION — *Certes, c'est évident.*

SUBTIL — *Et l'avocat, dont vous changez l'étain en argent à Christmas*

ANANIAS — *Christ-tide (1), je vous prie*

SUBTIL — *Encore, Ananias ?*

ANANIAS — *Je me tais*

SUBTIL — *Où celui dont vous changez le vermeil en or massif, seront-ils de vos amis ? Tout cela, pour pouvoir mettre une armée en campagne, et acheter au roi de France ses royaumes ou à l'Espagne ses Indes, que ne pourrez-vous pas faire contre les princes spirituels ou temporels qui s'opposeront à vous ?*

TRIBULATION — *Oui, c'est bien vrai et je pense que nous pourrions devenir nous-mêmes des princes temporels.*

SUBTIL — *Vous pourrez devenir tout ce que vous voudrez, et renoncer à vos exercices de longue haleine, à vos « ha », à vos « hum », et à vos psalmodies. Je ne nie pas que, pour ceux qui ne sont pas en faveur dans un état et qui sont d'une religion différente, il ne soit nécessaire de chanter un air pour rassembler le troupeau des fidèles : car, en vérité, les chants réussissent auprès des femmes et des gens flegmatiques : c'est*

(1) *Christmas* signifie Noël, les Puritains l'avaient changé en *Christ-tide* pour en retirer le mot abhorré de « *mas* » (messe)

voire cloche, à vous autres.

ANANIAS — *Les cloches sont profanes un chani peut être religieux*

SUBTIL — *Les avertissements ne vous servent donc à rien ? C'en est fait de ma patience Parbleu, tout s'écroulera ! Je ne veux pas être ainsi torturé*

TRIBULATION — *Je vous en prie, Monsieur*

SUBTIL. — *Tout pétra, je l'ai décidé.*

TRIBULATION — *Laissez-moi trouver grâce à vos yeux, Monsieur, le voilà corrigé, son zèle ne lui autorisait d'ailleurs les chants que comme vous le disiez vous-même Et à présent, avec la pierre, nous n'en aurons plus besoin.*

(Traduction de Madeleine Mélése)

QUATRIEME PARTIE

Visages Elizabéthains ⁽¹⁾

(1) L'ordre des « Visages Elisabéthain » est celui de la chronologie généralement adoptée (Cf Littérature Anglaise Legouis et Cazamian)

John Lyly, immoraliste

L'œuvre de John Lyly est une vie romancée de lui-même, ou plutôt l'image poétique de la vie telle qu'il aurait voulu la vivre. John Lyly était un bohème qui se rêva grand seigneur. John Lyly était un grammairien qui se voulut poète. Il a laissé une étiquette, l'Euphuïsme, qui est le style fleuri dont la Renaissance a voulu parer la rigueur aristotélicienne du raisonnement. Les littératures font à Lyly une place importante. On le nomme créateur du roman psychologique et précurseur de Shakespeare. On lui reconnaît de la grâce et de l'érudition. Mais on le traite en pauvre, et sa personne n'intéresse pas. On laisse planer sur son œuvre abondante l'anonymat qui flotte autour des vieilles tapisseries.

En 1569, âgé de 16 ans, John Lyly, *plebis filius*, se rendit à Oxford et fut inscrit comme étudiant à Magdalen College. Ce fut un changement total de vie. Il laissait un père et une mère austères (1), une campagne généreuse, mais vide. Il trouvait un milieu bouillonnant, des livres, des cœurs jeunes, des esprits ardents. On s'habillait bien, on dépensait beaucoup. L'éloquence figée et fleurie était à la mode. Les jeunes oxoniens écrivaient la langue de Cicéron et celle de Lucrèce avec une élégante facilité. John Lyly eut tôt fait, intelligent et souple, d'acquiescer des sympathies et de l'estime.

• (1) Sur l'induction de la famille des Lyly, voir Feuillerat. John Lyly fit John lutter toute sa vie contre une ascendance terriblement scolastique.

Que lui reproche-t-on ? Pas grand chose. Pourtant on l'a vu s'entretenir avec des comédiens ambulants. Les maîtres d'école (par exemple le très digne et très admirable Roger Ascham) se méfient de ces méciéants qui traînent toujours à leur suite quelque femme brune et perdue. Nash lui-même, cet esprit pourtant libre et audacieux, les dénonce comme danger public. Ce que Nash appelle « l'ennuyeux discours des saltimbanques », John Lyly en fait ses délices. Dans les cuiveaux de ces comédiens il lit la splendeur de la Renaissance italienne. Dans leurs voix il entend les chants et les appels des « sirènes » proches.

John Lyly n'en est pas moins docte étudiant et il écrit le latin comme pas un, avec peut-être une recherche et une pompe qui fleurissent la décadence latine plus que la pureté cicéronienne. Il passe pour un « bel esprit ». En lui, silencieusement et lentement, s'élabore un rêve : celui qui, comme une buée légère, monte des pages qu'il lit, ce soir triste de l'an 1573, date de son premier succès scolaire (le baccalauréat).

Intellectus illis sermonis patrum, et imperiorum obedientia, officiorumque quae didicere memoria, amoris et gloriae voluptas.

Et Pline le berce de ses phrases balancées que son imagination traduit déjà en termes « de sa patrie », et il obéit cependant à ses maîtres d'école dont quelques-uns sont des pédants, pour mieux commander plus tard, et devenir l'amant de la gloire ! *Amoris et Gloriae*. Et reprenant sa lecture il s'aperçoit qu'il lit, au Livre VIII de l'*Histoire naturelle de Pline*, des choses charmantes à propos de l'éléphant. Il sourit, car John Lyly est petit et maigre. Mais telle est la magie de l'Esprit, que l'éléphant devient un bibelot précieux dont le cristal reflète le visage.

Déjà il a besoin d'amitiés influentes, car il se sent pauvre et inférieur à sa tâche. « Si je ne suis pas aidé, j'échouerai complètement ».

Il échoue presque : en 1573 on le renvoie de l'Université. On ignore les motifs de ce châtement. Sans doute les fréquentations douteuses de John Lyly, ses attaques ouvertes contre les pédants de l'Université, contre l'enseignement scolastique donné à Oxford « cette mamelle tarie », sont-elles raisons suffisantes à justifier l'exil. Il y emportait quelques livres, ses meilleurs amis, un Plutarque familier, sa chère Histoire naturelle de Pline, le Livre d'Or de Marc-Aurèle, œuvre dont on disait du bien, le Petit Palais de Plaisir, publié en 1566 par Pettie.

Le 16 mai 1574 il écrivait à Lord Burleigh, Conseiller Privé de sa Majesté, une lettre latine dans laquelle il le suppliait de lui faire accorder une bourse pour revenir à Magdalen College. John Lyly avoue qu'il a certaine honte lui, « *juvenum rudem et semerarium* » à faire telle requête à un homme « *am-*

plissimum et prudentem, insignissimum Heræm » Il l'appelle encore « ma divinité protectrice, mon ancre sacro-sainte, mon étoile de salut, ma Cynosure » Il prie Dieu que Lord Burleigh soit l'égal d'Alexandre, de Trajan, de Nestor, de Salomon, de David et de quelques autres encore John Lyly débordé de littérature, autant que d'inquiète sympathie

Il vient de lire avidement les pages éloquentes et fleuries du Livre d'Or qui ne le quitte guère Il s'étonne de sentir à travers la traduction une rhétorique voluptueuse tandis que l'Université lui a appris le syllogisme froid Il tourne les pages de ce livre et il rêve de ce moine — courtisan dont le nom seul est éclatant comme du soleil sur l'Escorial Don Antonio de Guevara! Moine, voyageur, puis évêque, ami des grands, et surtout de Charles Quint! Et une telle éloquence! Et comme Guevara sait trouver les mots qui ouvrent les portes des cœurs et des palais! Et le tout « à la gloire de Jésus Christ et de sa glorieuse mère »

John Lyly mis à la porte d'Oxford se voit grand d'Espagne Une fantasmagorie habite son imagination les ciocodiles, les pélicans, les phoenix, les fleurs, les arbres rares, toute l'amusante féerie de l'Histoire Naturelle de Plin peuple son exil Et s'il ouvre son Plutarque, c'est encore de héros vertueux et nobles qu'il rêve, grands seigneurs se pavanant au milieu de parcs irréels

*

* *

De ces rêves exaltés par la solitude hostile il résulta bientôt un écrit curieux, et qui rendit John Lyly célèbre tout d'un coup Il faut dire d'abord que cet ennemi de la discipline scolastique avait de celle-ci un tel besoin qu'il se réconcilia vite avec Oxford où il fut reçu Maître des Arts en 1575 et que même il visita Cambridge où il semble avoir été heureux

Heureux, il ne devait jamais l'être, complètement Le voici à Londres, mêlé aux courtisans, aux écrivains, familier de l'antichambre de Lord Burleigh, à même de comparer son éducation scolastique avec la magnificence du réel Comment n'aurait-il pas éprouvé de l'amertume à cette comparaison?

Le livre paraît, étrange et décevant Etrange, car il est plein des réminiscences classiques, italiennes, actuelles, qui se fondent en images dans la cervelle de Lyly Décevant, car il prêche une austère vertu qui ne fut point celle de son auteur Etrange, car Plutarque, Plin, Ovide, et d'autres ont fourni les fils colorés de cette trame, décevant, car Roger Ascham (1) nous y semorne docilement parmi les fleurs

(1) On publia de Roger Ascham, né en 1513 *The Schoolmaster*, œuvre posthume ou Lyly semble avoir puisé ses idées pédagogiques Sur Ascham cf Legouis et Cazamian, *Histoire de la Littérature Anglaise* page 202

Euphues a quitté Athènes pour vivre à Naples, c'est-à-dire Lyly a quitté Oxford pour vivre à Londres. Euphues ne rencontre que trahison ou hypocrisie dans sa nouvelle résidence, comme Lyly ne rencontre à Londres qu'une comédie et qu'une mascarade.

Ah! mais qu'elle a de splendeur cette fantasmagorie londonienne, et comme Lyly la peint de couleurs flatteuses dans la seconde partie de son livre qu'il appelle *Euphues et son Angleterre*. Oui, décidément, si on sait regarder, si on sait faire taire cette voix puritaine du maître d'école qui est en nous, ces femmes sont élégantes et ces hommes sont spirituels. Et voilà John Lyly réconcilié avec le monde factice de Londres comme il se réconcilia déjà avec les livres, grâce au sens de la beauté qu'il porte, aigu et presque douloureux, au fond de lui.

Il flatte et il se moque. Il joue au courtisan sans y croire. Il baise les mains avec l'envie de mordre. Il chante et il détonne sans qu'on y prenne garde. En lui deux personnages, comme sur la scène, le prince et le valet, mais, comme sur la scène, seuls l'habit et le langage différent, l'âme est unique, il le sait, il en éprouve une joie poignante, c'est sa supériorité, et son délicieux tourment.

Je ne crois ni à la bonté, ni à la laideur de John Lyly. Il était prince et valet et s'il n'eût été amant de la beauté, c'est-à-dire artiste avant toute chose, le combat qui se livrait en lui eût été improductif.

Mais Lyly avait le sens de la beauté et il se vengea des discordances immédiates en les traduisant avec une idéale suavité. Son style a tout l'artifice d'une création ex nihilo et cependant aucun terme qui ne soit puisé au parler courant, aucune figure de rhétorique qui ne se trouve dans les plus scolastiques des écrivains. Le rythme de sa phrase est le rythme largement balancé des versets bibliques que dire de plus? Il renferme par conséquent le va-et-vient primitif de l'expression humaine. Si parfois Lyly surcharge ce rythme naturel d'ornements adventices, c'est pour mieux éblouir, mieux convaincre, et vaincre plus sûrement. Même infériorité à son rêve, son sens de la phrase belle ne trahit Lyly que rarement. La lutte intérieure de John Lyly était d'un caractère dramatique tel que le théâtre en profita. L'œuvre scénique de Lyly forme la deuxième partie de sa vie, celle où les événements s'estompent (1), mais où l'artiste s'affirme et s'impose.

La première pièce qu'il fit représenter (en 1581), fut *Cam-*

(1) Sur les événements de la vie de Lyly il suffira de lire les pages excellentes que lui consacre l'Histoire de la Littérature Anglaise, de Legouis et Cazamian p. 253 et suiv.

L'ouvrage de Feuillet (John Lyly, Cambridge, 1910) est naturellement plus complet.

paspe par les jeunes comédiens de la Chapelle Royale et les enfants de St Paul. Le sujet lui fut fourni par Plinie, c'est l'histoire d'Alexandre cédant au peintre Apelle sa maîtresse Campaspe dont la beauté nue l'a ébloui. L'allégorie règne en cette pièce touffue et va régner dans les pièces suivantes. Le goût du jour impose de l'esprit, de l'érudition, des chansons, des pitreries. Il y a là tout l'attrail du drame élizabéthain, et Lyly ne fait pas effort pour harmoniser et fondre des éléments aussi divers.

Mais ce qu'il y a là aussi, et qui trahit John Lyly en dépit de ses déguisements successifs, c'est une ironie souriante à l'égard de toutes ces formes fleuries et le désir adorable de s'en échapper. Apelle, l'artiste modeste, effacé, en face des philosophes raisonneurs, et des princes tyranniques, Apelle, c'est lui-même projeté au dehors, comme l'Euphues de son roman psychologique, c'était Lyly adolescent qui rêve de pureté dans un monde vieilli et impur.

C'est le moment où Lyly se trouve entraîné dans le tourbillon des disputes religieuses et engagé dans les intrigues. Il n'était pas fait pour la pénombre. Malgré lui, il hurle avec les loups (1). Mais il croit prendre sa revanche lorsque son théâtre ridiculise les querelles des philosophes, (comme dans *Campaspe* où l'on voit Aristote, Diogène, Crates, Anaxarchus, etc. étaler leur sagesse contradictoire) les pédants qui sont en même temps matamores (2), comme le Sir Tophas d'Endimion, les hypocrites, courtisans que le savant Pandron récemment sorti de l'Université flétrit (*Sapho and Phaon*, représenté en 1584).

C'est le moment trouble de l'existence diverse de John Lyly, et il produit la douce et pure figure d'Endimion, qui est lui-même vu sur le plan de l'absolu (1591). Endimion est une réplique d'Euphues. Ces deux images de jeunesse et de pureté émergent des complications de ce monde comme le rêve de John Lyly des laideurs du réel.

Comme Euphues, Endimion n'a de pensée et d'amour qu'au dessus de la terre. Endimion comme Euphues inspire autour de lui une tendresse pure, non seulement Cynthia finit par céder à son amour, mais Eumenides lui voue une amitié à toute épreuve. Ne nous laissons pas tromper par le style irréel de l'œuvre nouvelle de Lyly. Regardons-le sans prévention, comme celui d'Euphues il est fait de mots familiers, de tournures journalières et ce n'est qu'en apparence et en surface que ce style est orné. Il possède en réalité comme celui d'Euphues, une transparence et un rythme apaisé qui sont la revanche de l'artiste.

(1) Voir dans Feuillerat, *John Lyly*, le détail de ces intrigues politiques et religieuses.

(2) Le matamore de la Comédie Elizabéthaine est importé d'Espagne — sans doute via La Commedia del Arte.

le triomphe par lui remporté sur les troubles confusions du monde

John Lyly est en possession de ses moyens. Le symbole d'Endimion fixe à ses propres yeux son rêve flottant. Malgré les déceptions, les erreurs, la gêne, malgré — il faut bien le dire — tous les petits côtés d'une nature bohème, désormais John Lyly est le maître de sa mythologie, ici les vieillards, avarés et radeurs, là les jeunes gens à l'âme et au langage fleuris, c'est-à-dire d'un côté un héritage de préjugés et d'érudition dont Lyly a tâché et tâche de se libérer, de l'autre le ciel entr'ouvert. Mais qu'on n'aille pas croire que nous avons là simplement les deux groupes traditionnels des personnages de la comédie italienne. Au-dessous de cette convention dramatique, Lyly retrouve son âme perplexe et tourmentée, et dans cette âme le poids des images est tel que, comme Endimion,

il meurt si on n'y pratique une saignée.

Une nouvelle saignée, c'est en 1592 la pièce de *Mydas*. Ici c'est le désir de l'or qui retient l'âme dans les bas-fonds, l'or avec lequel *Mydas*

gouvernera les affections des hommes et leurs destins

jusqu'au moment où, toutes épreuves subies, l'âme sort victorieuse de sa prison et chante à la louange du dieu de lumière

*Qu'aux autels la flamme s'apprête,
Que son luth porte des lauriers,
De douces baies orne sa tête,
Muses, dansez, amis, riez*

C'est en ces termes que *Mydas* guéri et sauvé invoque Apollon. Dans *Mother Bombie* (1594), la pièce suivante, nous sommes en pleine intrigue, c'est la comédie des erreurs, des désirs mal dirigés, des paysans ivrognes, d'un inceste évité, que saisisse encore. Le tout brodé avec une fantaisie échevelée, un mépris de l'ordre et du bon sens qui révèlent une âme une âme tourmentée, éprise des images troubles, à la poursuite d'une clarté qui recule, qui recule derrière un mur sombre.

Car Lyly vieillit, il le sent, moins à l'affaiblissement de son désir qu'à l'éloignement des cœurs. Et voici qu'en 1595 ses chers Enfants-Comédiens de St-Paul sont dispersés. La Reine se retire dans une solitude hautaine. Elle ne répond pas aux supplices de son inlassable courtisan. Les nourritures terrestres de John Lyly auront désormais goût d'amertume. Il écrit un diame en vers blancs, *La Femme dans la Lune* (imprimée en 1597) pour, dit la critique, satisfaire à la nouvelle mode (le vers blanc triomphe en effet avec *Tamburlaine* de Marlowe) et une fois de plus se montre le pourvoyeur des plaisirs. Avant d'indiquer

comment avec *La Femme dans la Lune* John Lyly touchait enfin, presque, à la clarté désirée, disons que, à cette date de 1597, Lyly cueille le fruit de ses intrigues dans la politique et qu'il se voit élu membre du Parlement sa vie est finie

La Femme dans la Lune n'est pas une bonne pièce Mais son point de départ et sa conclusion sont très significatifs et décisifs en ce qui concerne notre hypothèse Voici d'abord le point de départ la Nature pour répondre aux désirs des habitants de l'Utopie crée une femme parfaite, ou plutôt pure, ce point est important Nature en effet nous confie qu'en combinant les éléments impurs de ce globe, elle a réussi à recréer un être de pureté L'an a fourni le sang

Et la terre une chair plus claire qu'un cristal

Notons que ce dernier vers est essentiellement lylyen, à la fois dans son sentiment et dans sa facture

L'être nouveau, celui dont rêve Lyly, s'appellera Fandore et sera aimé des mortels qui, comme Lyly, portent en eux le nostalgique désir d'une pureté perdue

Les puissances célestes sont jalouses La Nature a beau leur prédire que pai son œuvre

Elle veut obscurcir l'orgueil de leurs mépris

les Puissances réussissent à brouiller les cartes et, au lieu de paix et d'amour, c'est la discorde et la laideur que Fandore sème autour d'elle Vénus est surtout acharnée sur sa proie, c'est-à-dire Fandore, qui ne sachant plus à quel amour se vouer, les accepte tous, et finit par devenir folle à force de confusions

La folie de Fandore est le passage le plus faiblement pensé et celui qui donne le plus nettement le sentiment que John Lyly manquait de pénétration On songe à ce que Shakespeare, Ibsen ou les modernes eussent fait d'une telle donnée Mais ce défaut est précieux à notre point de vue C'est en effet contre son gré que Lyly s'est vu amené à peindre une Fandore hallucinée et folle, il ne prévoyait pas dès l'abord où le conduirait la création d'un être tout de pureté et d'innocence et qui serait bientôt en butte aux jalousies, aux discordes, aux intrigues d'une réalité confuse Son esprit logique qui obéit du reste aux suggestions de son expérience personnelle, riche d'images, s'il ne recule pas devant la folie de Fandore reste inférieur à la tâche de la décrire C'est que John Lyly ne croit pas à toute la nature humaine, comme il ne croit pas que la scène puisse être autre chose qu'un divertissement, un jeu, amoial sans doute, mais un jeu flateur et coloré

Même dans sa folie, Fandore (comme Euphues dans ses passions, comme John Lyly dans son art, car Euphues ou Fan-

dore ne sont autre chose que des facettes de la fantaisie de leur auteur) Fandore dans sa folie se voit la maîtresse des formes ailées, bondissantes, parfumées, surnaturelles, de ce monde

*Je voudrais un agneau d'une blanche noirceur,
Deux petits passereaux, un faon tout tacheté
Je joudrais deux ruisseaux s'écoulant de mes mains,
Des poissons bleus, et des galeis, et sur le sable
J'irais, aux papillons d'argent donnant la chasse*

Rarement la fantaisie de Lyly a trouvé plus favorable thème que la folie éphémère (trop éphémère) de Fandore. C'est que, en Fandore, Lyly a trouvé le symbole le plus précis de sa propre confusion en même temps que de son invincible désir vers la pureté, la clarté, la délivrance.

Le dénouement de *The woman in the moon* vient vite. Fandore s'en va dans la lune, devenant désormais l'image du changement féminin, de la fantaisie trompeuse, de cette douce folie qui d'en-haut dirige les humains. Le rêve cher et charmant de pureté qu'à fait John Lyly ne sera pas de ce monde.

C'est que Lyly n'appartient déjà plus au monde. Une dernière pièce (encore doute-t-on qu'elle soit de lui), offre tous les défauts que la technique artificielle de Lyly rendait nécessaires, une Arcadie facile, une mythologie encombrante, le triomphe de l'Amour.

Amour divin, quintessence de la chasteté,

avec quelques lueurs et quelques harmonies, cependant, qui, si elles ne sont pas de Lyly, sont d'un imitateur clairvoyant.

En 1606, encore Membre du Parlement, John Lyly fermait définitivement les yeux sur les mirages d'un monde hostile et voluptueux. Il avait courtsé la gloire, par les seules armes qui fussent en son pouvoir et que la fantaisie avait cueillies pour lui aux parcs les plus exotiques. La gloire n'avait cédé que lentement, par sursauts, presque à contre cœur comme on cède aux caresses d'un enfant. Mais maintenant elle l'étreignait comme une amoureuse, car dans la mort John Lyly rejoignait l'innocence et la pureté primitives et les formes terrestres qu'il avait aimées lui composaient presque une beauté surnaturelle.



Un jugement sur John Lyly et son œuvre est difficile à formuler. Fils et petit-fils d'intellectuels, abreuvé de lectures aristotéliennes, ivre d'un héroïsme à la Plutarque, et bercé par les fantaisies biologiques de Plin, ayant entrevu la beauté sensuelle des pays méridionaux, Lyly porte, sans l'avoir voulu direc-

tement, le drame de sa propre conscience sur le théâtre élizabéthain. Il trouve la scène peuplée de dieux, de déesses, de berges, de nymphes, de paysans et le voilà qui se trouve en pays de connaissances. Ces formes de rêve deviennent ses amis, puis ses confidents. Ils parlent comme son âme. Ils prêtent un langage au silence de sa vie. John Lyly ne vit que par eux. Son existence réelle et de chaque jour est un poids pesant sur l'éclosion fleurie de ces êtres.

John Lyly s'y retrouve artiste pur, seul ami des formes aimables et des musiques idéelles. Sa façon d'écrire ne surprendra plus si on la considère comme sa revanche, son rachat. A force de perles, de fleurs, à force de symétries, de chiasmes, par le jeu de ses allitérations balancées, John Lyly s'échappe de la réalité hostile. Au-dessus des intrigues, bien que platement mêlé aux intrigues, au-dessus des conventions littéraires, bien qu'abusant des conventions littéraires, roi de l'Arcadie qui chante, bien que mouton du troupeau banal des hommes, John Lyly est le spécimen le plus curieux d'une lignée d'immoralistes et d'esthètes qui peuplent la littérature anglaise jusqu'à nos jours. John Lyly, c'est Euphues, c'est Fandore, êtres *dont la chair est plus clame qu'un cristal*, dont la vie a ses racines cependant dans la boue terrestre. Et je ne saurais mieux faire, pour dire toute ma pensée, que de comparer Euphues et Fandore au Marius de Walter Pater qui en lui a mis aussi toute son âme idéale, comme John Lyly en Fandore ou Euphues.

Mais au fait j'y songe. L'attitude de Walter Pater n'est-elle pas celle de John Lyly, désir permanent d'une pureté difficile à atteindre en un temps où l'action nécessaire fait de l'extase un fruit délicieusement défendu ?

Jean CATEL

Arden de Feversham

« Cette tragédie nue », dit l'auteur à la fin de sa pièce « Cette musique humble », dit Stravinsky, parlant de *Pelléas*. Je ne sais pourquoi ces deux mots se font écho en moi, comme si les deux ouvrages, à trois siècles d'intervalle, frappaient la même note. C'est cela, sans doute, cette nudité, cette humilité disons-le, cette pureté (dans un sujet affreux, dont aucune bassesse ne nous est épargnée), c'est ce que je ne sais quoi qui nous plaît dans cette pièce singulière. Peut-être dans aucun ouvrage ancien ne trouverait-on ce qui nous ravit dans celui-là, cette qualité simple, cette démission de toute rhétorique, cet essai de noter avec la plus limpide justesse les désordres du cœur, cette crainte de surfaire, cette attention à demeurer d'un demi-ton en dessous plutôt que de forcer l'expression, qui nous touchent dans *Saul* ou *Si le grain ne meurt*.

Tout est extraordinaire, et tout est mystérieux du reste, dans cette pièce d'*Arden de Feversham* : le sujet moderne, contemporain, les personnages pris dans la vie de tous les jours, une affaire de Cour d'Assises comme nous dirions aujourd'hui, transportée à la scène avec les noms des figurants. Un fait divers, comme ceux qui remplissent la troisième page des journaux et qu'on mettait alors en complaintes que chantaient les chanteurs des rues (il nous en reste une, en effet, sur le même sujet, mais elle paraît postérieure à la pièce de théâtre, il est probable d'ailleurs qu'il en a existé de plus anciennes qui se sont perdues). Bref, c'est comme si quelqu'un montait aujourd'hui sur les planches l'affaire Steinheil ou quelque procès de la Gazette des Tribunaux. Mais cette hardiesse était encore beaucoup plus insolite en 1592, date de l'édition originale, qu'elle ne le serait de nos jours. Même dans la suite et en dépit du vif succès d'*Arden*, elle a eu peu d'adeptes. Les rares exemples qu'on connaisse de ces imitations, l'*Avis aux jolies femmes* et un *Drame dans le Yorkshire*, ne sont que des contrefaçons vulgaires.

Mais c'est peu de chose encore que la nouveauté du sujet. Le mérite d'être un précurseur est tout juste bon pour intéresser

les auteurs de manuels. D'avoir inventé le drame bourgeois cent cinquante ans avant Nivelle de La Chaussée, avant Diderot, avant Sedaine, Lessing et Sébastien Mercier, c'est de quoi faire classer l'auteur d'*Arden de Feversham* dans la bibliothèque des curiosités littéraires. Ce serait bien insuffisant pour expliquer l'attrait de cette pièce sans pareille et le genre d'intérêt qu'elle provoque en nous, à distance, et du fond des temps, en dépit de ses gaucheries et de ses archaïsmes, comme si elle venait d'être écrite et fût toute fraîche d'hier soir. Le vrai miracle en cette affaire n'est nullement une question de thème ou de donnée, de technique, de décor, de costume ou de vestiaire, mais une manière toute moderne de traiter les passions et, pour tout dire, un accord unique avec notre sensibilité.

Les faits sont connus. Feversham est un bourg des environs de Londres, à mi-chemin de Canterbury. Dans la nuit du dimanche 15 février 1550, le sire de Feversham, gentilhomme nommé Arden, fut assassiné dans sa salle, sur les sept heures du soir, par deux bandits apostés dans la maison, tandis qu'il jouait aux échecs avec un certain Mosby, ancien tailleur à Londres, et qui était depuis longtemps, au su de tout le monde, l'amant de sa femme, Alice Arden. Il fut très vite démonté que ce guet-apens avait été machiné de longue main par celle-ci, folle de Mosby, de concert avec un certain Green, qui avait contre Arden une rancune d'intérêt. Le coup avait été précédé de plusieurs tentatives. Cette femme avait déployé dans la poursuite de son crime et de son bonheur, une étonnante ténacité, un véritable génie du mal. Elle avait soudoyé d'abord son domestique, Michel, amoureux de sa femme de chambre, Suzanne (sœur de Mosby), qu'elle lui avait promise en mariage. Elle avait ensuite essayé du poison, que lui fournissait en secret, un peintre, que la justice ne parvint pas à arrêter. Enfin, elle se mit en rapports avec Green qui avait des raisons de se plaindre d'Arden, pour des questions d'affaires et qu'elle eut peu de peine à mettre dans ses intérêts. Il semble que la raison de son obstination fut la peur de perdre son amant, craignant de le voir se détacher d'elle, elle crut le tuer en mettant entre eux ce cadavre. Tous les complices de ce drame domestique périrent dans les supplices. Alice Arden fut brûlée vive. Black Bill et Shakebag furent pendus, comme ils prenaient le large, l'un à Greenwich, l'autre à Flessingue. Seul le peintre échappa.

Cette sombre histoire avait profondément frappé l'opinion, soit à cause de la qualité des personnages, soit plutôt pour l'étrange caractère de femme qu'elle révélait, soit enfin grâce aux circonstances singulières qui avaient fait de la mort d'Arden une véritable chasse, à laquelle s'était longtemps dérobée la victime. Le récit, fait sans doute d'après les pièces du procès,

occupe un long chapitre de la chronique d'Holinshed, parue en 1577, et l'auteur inconnu du drame n'a fait que suivie pas à pas l'historien. La pièce est fidèlement calquée sur la narration de celui-ci. Les épisodes se suivent sans aucune altération, avec ce caprice apparent et cette fréquente invraisemblance que présentent les choses réelles et qui sont souvent la signature de la vie. L'auteur n'a rien truqué, il n'a eu que le souci du vrai, sans se préoccuper de mettre dans son ouvrage plus d'art qu'il n'y en avait dans les choses. Il s'est borné à découper sa matière comme un film, sans se permettre d'intervenir dans la conduite des événements, se contentant de quelques agiases, d'un minimum de préparations pour accrocher une scène à l'autre, amorcer la suivante. Il en résulte un drame d'une espèce très particulière, aussi peu construit que possible, et qui a l'air de se faire sous nos yeux, de s'improviser à mesure, de se créer sa route à travers des épisodes imprévisibles, jusqu'à un dénouement qu'on devine pourtant fatal. Rarement une œuvre dramatique a offert cette allure d'abandon, cette ressemblance à la vie, ce caractère d'authenticité.

Sur un seul point, l'auteur a cru devoir modifier la chronique : c'est dans le personnage du héros. Holinshed ne nous cache pas que le sire de Feversham était parfaitement instruit de son malheur, et, s'il fermait les yeux sur l'inconduite de sa femme, c'est qu'il en avait de bonnes raisons. Il souffre le Morsby (c'est le nom de Morsby chez Holinshed et dans la pièce) et ne fait pas d'esclandre, pour ne pas se brouiller avec la famille d'Alice et ne pas compromettre la dot ou l'héritage. Ce gentilhomme a un peu une âme de maquereau, ce n'était pas rare au XVI^e siècle, ni peut-être à d'autres époques. L'auteur n'a pas mal fait de supprimer ce trait ignominieux du mari complaisant, l'atmosphère y gagne certainement en élévation, en revanche, le ménage à trois ne s'explique plus si facilement, on est forcé de supposer chez la femme une dose aggravante de dissimulation et chez le mari aveugle une dose peu vraisemblable de confiance et de crédulité. Il faut convenir qu'Alice a trop beau jeu de persuader ce jaloux, ou du moins que cette partie de l'action est traitée d'une façon un peu trop schématique. L'auteur indique du reste qu'Arden, tout en souffrant, ne cesse pas d'aimer et de plaindre sa femme et que par conséquent il ne demande pas mieux que de se laisser convaincre, sa tendresse lui met le bandeau. Chose remarquable, même dans ses instants de colère, aux moments où il perd patience, ce n'est jamais à sa femme, mais à son rival qu'il s'en prend, c'est le contraire d'un Othello; Alice est pardonnée d'avance. C'est là un trait bien rare dans la littérature du temps d'Elizabeth, où le point d'honneur à l'espagnole lave dans le sang le moindre soupçon. L'auteur d'*Arden* est fort au-

dessus de ces mœurs féroces et barbares Il n'envisage pas ce génie de vengeance qui semble si naturelle à Rojas ou à Calderon Il est là-dessus d'une humanité qui le rapproche de nous et qui n'est pas le trait le moins moderne de son ouvrage Du reste, il n'a eu garde de faire d'Arden, tout en l'anoblissant, un héros parfait Il a eu soin de lui conserver, parmi tant de générosités qui le rendent supérieur, un certain égoïsme et une dureté dans les affaires d'argent, qui le rendent insensible aux intérêts d'autrui et vont jusqu'à lui faire commettre, dans l'exercice de son droit, de cruantes injustices Ce vice d'avidité chez un homme si bon est, du reste, bien anglais, Molière n'y eût pas pensé Le jour où Arden abuse de sa force pour spolier un pauvre, le ciel l'abandonne Et c'est par là qu'il périt

Mosbie, le second rôle du drame, est un personnage moins complexe, mais néanmoins finement dessiné Ce type de bel ami qui fait son chemin par les femmes, et place sa sœur chez une grande dame dont il devient l'amant, est une silhouette assez fièrement campée Ce tailleur parvenu qui se pousse dans le monde et échange l'aune pour l'épée, tout en gardant un pied dans la domesticité (l'autre est dans le lit de la patronne) fait une figure originale Il y a là un côté de comédie de mœurs très vivement esquissé et très digne d'attention Le galant se sert de ses charmes et sait à merveille son métier d'homme entretenu Il tient sa maîtresse par la peau et il lui en fait voir de toutes les couleurs Au début, nous le voyons qui l'envoie paître d'un mot sec et qui lui signifie froidement son congé, soit qu'il ait vraiment assez d'elle, soit qu'il commence à trouver le jeu trop dangeux, soit plutôt qu'il s'impatiente de la situation et veuille décider la jeune femme à brusquer les choses Il sait où il veut en venir, et n'ignore pas sa puissance il en joue et renouvellera deux fois, aux instants décisifs, cette petite scène de chantage Ce n'est pas la tendresse qui l'étouffe, l'anima ! Qu'est-ce qu'une femme pour lui ? Un échelon ou un marche-pied Comme il humilie la malheureuse, la pêtine, et lui fait sentir sa servitude ! C'est la grande scène du III « *Va, fous-moi le camp ! Tu n'es bonne que pour la valetaille Moi, ton amant ? Non, ma fille, je vaud mieux que ça !* »

Où encore, au dernier acte, quand il réparaît blessé et le bias en échaïpe

ALICE — *Ah ! cher Mosbie, cachez ce bras, il me fend le cœur*

MOSBIE — *C'est pourtant un cadeau de vous, Madame Arden*

Ce bout de dialogue, cette réplique atroce et brutale, achèvent de peindre le goujat

Entre ces deux êtres, toute la lumière tombe sur Alice, que

les deux hommes encadrent et se partagent. En réalité, cette Alice, c'est elle qui est toute la pièce, beaucoup plutôt que son mari, et c'est d'ailleurs une des figures les plus extraordinaires qu'il y ait au théâtre. A qui ne l'a-t-on pas comparée, cette étrange créature, cette petite Lady Macbeth ou cette Clytemnestre anglaise ? Mais Lady Macbeth n'a pas de sens, elle n'a d'ambition et d'eux que pour son mari, et si Clytemnestre a Egisthe, ce qui la tient surtout, c'est la soif de vengeance et le cri de ses entailles blessées qui réclament sa fille Iphigénie. C'est une honne folle de rage à qui on a arraché ses petits. Rien de pareil chez Alice Arden. Que reproche-t-elle à son mari ? Elle se plaint quelque part qu'il la maltraite et qu'il la trompe : il entretient, dit-elle, des filles dans tous les coins et m'outrage jusque sous mon toit. Doit-on en croire une furieuse qui ne cherche qu'à trouver des griefs, une mythomane qui invente, afin de se disculper, des raisons de haut et de s'exciter à l'assassinat ?

En réalité, ne lui demandons pas de voir clair en elle-même. Une passionnée, sans doute, mais délinante, qui agit dans un état de sommeil ou de rêve lucide. Elle ne sait pas toujours très bien ce qui lui arrive. Je me représente une femme qui n'est plus de la première jeunesse, stérile, qui s'ennuie, belle encore, un orage d'automne, un dernier incendie dans une amoureuse qui s'ignorait et qui se sent près de vieillir. Que ne peut sur ses sens le bellâtre équivoque et cynique qui les a allumés. J'imagine que le crime qu'elle fait surtout à son mari, c'est de n'avoir pas su lui révéler « Vénus entière », c'est de l'avoir trompée en lui donnant l'illusion de l'amour, tandis qu'il laissait assoupir une si grande part de son corps. Son âge, il est écrit dans les reproches affreux que la jeune canaille qu'elle adore lui jette à la figure, quand il lui parle, le cruel ! des jeunes filles qu'il aurait pu avoir, sans la tyrannie de cette vieille maîtresse et qu'il ajoute ces mots hideux : « Ça m'est égal de te trouver laide, ce qui m'enrage, c'est d'avoir pu jamais te trouver belle ». Il ne lui envoie pas dire, qu'il n'a eu que ses restes, c'est qu'elle n'est plus maintenant qu'un obstacle et une gêne. Elle le voit tel qu'il est, grossier, bas, vaniteux, infidèle, dangereux et cependant elle ne peut se passer du jeune dieu qui a tiré d'elle-même une femme inconnue, suscité une chair et des organes capables de sensations inouïes. Elle ne peut pas renoncer à lui plus qu'à sa vie. Elle l'aime comme on ne peut aimer que ce dont on meurt. Ecoutez ces paroles, au début de la pièce, après le premier replâtrage :

« Ainsi le marin écoute le chant de la sirène, ainsi le voyageur fixe le regard du basilic. Nous voilà d'accord, j'en suis heureuse, et je sais que ce bonheur sera ma perdition. »

C'est une possédée Elle ne se connaît plus « *Tu m'as ensorcelée* », dit-elle Elle se livie à son démon, à sa fatalité Elle parle de l'amour, de ses droits, et de la vanité des lois et des serments, presque comme pouvait le faire une libétaire moderne, parfois avec l'orgueil de caste d'une femme de haut rang (et sans doute d'un rang supérieur à son mari) à qui toute contrainte est un joug insupportable « *Est-ce que je ne suis pas de taille à me conduire moi-même ?* », tantôt avec une sorte de dévotion religieuse et sacrilège, qui lui fait trouver dans sa passion les émotions d'une mystique qui s'anéantit devant son Dieu

« *Je fais pénitence pour toutes les offenses que je t'ai faites, je brûlerai*, gémit-elle en se traînant aux genoux de son amant, *je brûlerai mon livre de prières, où j'ai lu les paroles qui condamnaient notre amour J'en arracherai les feuilles, cher Mosbie, toutes les feuilles, et sous la reliure dorée, je ne conserverai que tes discours et les lettres que tu m'as écrites là, sera désormais ma seule méditation, je n'aurai d'autre culte ni d'autre religion* »

Et cependant, l'insensée, dans le pire égarement, tout en répudiant son passé, tout en l'immolant avec joie à une idole méprisée, peut-être jamais ne s'oublie On pourrait soutenir qu'à aucun moment une part d'elle-même ne cesse d'aimer son mari et de demeurer la femme qu'elle a été Sous l'amante impure et déchaînée, subsiste et reparait par instants la femme du vertueux Arden Ce sont deux amours parallèles, qui coexistent dans son âme, l'un dans son esprit, l'autre dans sa chair, on dirait deux personnes différentes qui vivent à la fois et se partagent son corps, ou s'y succèdent tour à tour Cette psychologie à éclipses, cette substitution de « moi » dans le même personnage est un spectacle qu'on n'a guère revu que beaucoup plus tard, dans le roman russe ou dans le roman de Proust Ainsi Anna Karénine, après avoir connu Wronsky, s'aperçoit qu'elle n'est plus la même c'est une autre femme qui découvre tout à coup son mari « Comme il a de longues oreilles ! » pense-t-elle Elle ne les avait jamais vues Alice est déjà faite ainsi Une telle figure est unique dans le théâtre du XVIII^e siècle

Ce qui est le plus étonnant, c'est que l'auteur s'abstient de juger, il ne déclame jamais, ne fait point la morale Dans cette épouvantable affaire d'alcôve et d'assassinat, il garde partout le ton uni et transparent de la simplicité, il montre toutes ces souillures, ces folies telles que la lumière les voit, dans la clarté de l'intelligence On s'étonne de les trouver si naturelles Et en même temps il nous communique, par des touches insensibles, l'idée d'une puissance obscure et inconnue, d'une sorte de présence divine derrière les personnages L'acte central, le III, qui se passe presque tout en rêves, dans la nuit rêve de Michel,

rêve d'Aucer, rêves et calculs de Mosbie, est une chose d'un effet profond. La vie, pour chacun d'eux, qu'est-elle ? Une nuée d'images involontaires, un mirage de leur corps et de leur tempérament, des hallucinations différentes. Etoffe de songes, c'est Shakespeare. Des ombres qui rêvent, disait Pindare. Peut-être cette idée tragique n'a-t-elle jamais été exprimée au théâtre avec tant de force. Elle se représente tout au long de la pièce, dans cette suite de péils et d'évasions d'Arden, dans cette partie de cache-cache avec la destinée, dans ces coups manqués, ces hasards, ces brumes qui envahissent la scène. Il se dégage de tout cela un halo, une *aura* qui enveloppe les faits et nous donne la sensation de percevoir derrière le visible un drame de l'invisible et une action mystérieuse.

C'est chez Alice que cette action est toutefois la plus frappante. A partir d'un certain moment (après la grande scène du III où elle abdique et se prosterne devant Mosbie), elle cesse d'être elle-même, elle agit comme une somnambule. Elle est la proie de l'idée fixe. Elle ment, elle déploie des ressources incroyables de ruse et de perfidie, elle organise et prépare le meurtre avec une perfection étonnante, sans rencontrer de difficultés, avec cette présence d'esprit et ces facultés de duplicité dont parfois nous sommes surpris de disposer dans nos rêves. Mais peut-on dire qu'elle ment ? C'est une étrangère qui agit à sa place et qui la mène où elle veut. Alice est envoûtée, esclave d'un enchantement. Toutes ses paroles lui sont dictées. Elle se meut vers son destin d'une façon machinale. Un génie surnois se sert d'elle comme d'une marionnette et lui fait faire pour son crime les gestes précis et mesurés d'une bonne maîtresse de maison. Pécheresse, presque malgré elle, criminelle, plus que coupable. Prodige de perversion lucide et pourtant presque d'innocence.

Je doute qu'il y ait au théâtre, même dans Shakespeare, une suite de répliques comparable à la douzaine de vers qui suivent la scène de l'assassinat. Jamais en si peu de mots (si simples !) n'a passé une si rapide succession d'états, de sentiments qui se chassent et se démentent l'un l'autre.

ALICE — *Vois, Suzanne, regarde celui qui fut ton maître
Cher Arden, tout raidi dans son sang et des caillots gluants !*

SUZANNE — *Nous le payerons, vous, mon frère et moi.*

ALICE — *Allons, Suzanne, aide-moi à emporter son corps
Et que nos larmes amères lui servent de funérailles*
(Entre Mosbie)

MOSBIE — *Hé bien, Alice, où le portes-tu ?*

ALICE — *Te voilà enfin, cher Mosbie ! Alors, pleure qui voudra. Tout m'est égal, puisque je te vois.*

GREENE — *Prudence ! Ne faites pas de bêtises.*

MOSBIE — *Franklin soupçonne quelque chose*

ALICE — *Oui, mais qu'est-ce qu'il peut prouver ? Je veux passer la nuit à vivre et à chanter*

Il n'y a que Dostoïewsky pour avoir écrit de pareilles choses. Il faut venir, pour rencontrer ces lueurs et ces éclairs, jusqu'à une figure comme celle de Nastasia Philipovna et à la veillée funèbre qui termine l'*Idiot*. Ce n'est guère ailleurs, ni avant, qu'on trouvera une impression pareille d'une histoire écrite sur deux plans l'un terrestre, l'autre spirituel, une tragédie où le crime se produit comme une délivrance et achève de libérer les malheureux mortels du cauchemar de l'existence. « *Je vais pouvoir l'aimer dans le ciel, puisque je ne l'ai pu sur la terre !* » s'écrie la misérable Alice, c'est le mot de l'énigme. Il y a un moment où l'âme a soif de châtiment et aspire à l'expiation comme au seul moyen de rentrer en grâce, c'est alors qu'elle se sent humiliée devant les hommes, mais enfin détachée d'elle-même, enfin délivrée du mal, reçue dans l'amitié de Dieu. Ainsi dans ce drame horrible, il n'est question en réalité que du salut. Nous sommes tout le long de la vie les jouets d'un pouvoir souverain qui, à travers les erreurs, les fautes et les crimes, nous mène à l'éternité. C'est ainsi que le dernier mot d'Alice est une prière : « *Puisse ma mort acquitter la rançon de tous mes péchés* », et que cette épouse impure et meurtrière peut finir presque comme une sainte.

Ce qui achève l'intérêt unique de cette pièce remarquable, c'est qu'on n'a jamais su et qu'on ne saura jamais sans doute qui l'a écrite. Une chose est sûre : c'est qu'elle n'est point de Shakespeare, et surtout pas du Shakespeare ampoulé, livresque, scolaire ou affecté de 1592 — celui de *Titus Andronicus* ou des premières parties d'*Henri VI*, mais peut-être moins encoire du magicien subtil qui se révèle tout à coup dans *Roméo et Juliette*. Il faut admettre qu'il a existé alors en même temps que Shakespeare, un poète dont nous ne savons rien, et qui sans lui ressembler était peut-être son égal.

On rencontre parfois dans les musées de ces œuvres tombées du ciel, des portraits d'inconnus, des scènes inexplicables qui ne semblent se rattacher à aucun maître et à aucune école, mais qui font longuement rêver, et l'ignorance qui les entoure ajoute au charme de la rêverie. Ce sont des présents du hasard, des trésors dont jamais nous ne saurons l'origine, biens d'autant plus précieux qu'ils semblent plus gratuits. *Arden de Feversham* est l'un d'eux. Je m'accommode fort bien de n'en pas savoir davantage. Je ne tiens pas à diminuer le nombre des mystères.

Thomas Kyd

Thomas Kyd, un orateur à peine cité dans les « Histories de la Littérature anglaise », un dramaturge qui sert toujours aux critiques d'exemple de « bombast », de rhétorique primitive et creuse, de couleur locale naïvement truquée, pourtant le premier des grands dramaturges de la Renaissance anglaise, si l'on fait exception du vieil Heywood ou de Norton et Sackville, auteurs du « *Coriboduc* ». T. S. Eliot écrit que « *there is, of course, a long distance separating the florid fluency of Old Hieronimo and the broken words of Lear* ». Malgré cette rhétorique si naïve, malgré les influences classiques de Sénèque et de Garnier, l'intrigue trop lourde de la vengeance, sa couleur locale trop naïvement « truquée », la *Spanish Tragedy* reste foncièrement renouvelante. Kyd est une des étoiles majeures de cette constellation des grands dramaturges de la renaissance anglaise, et la distance dont parle Eliot, les difficultés dans le maniement de la langue et de l'intrigue, ne paraissent pas absolues. « *It is hardly an improvement in language and it is partly a progressive variation in feeling* ». Ces variations qui ont contribué à enrichir le langage et le sentiment ne sont que d'une seule génération, du génie d'une époque, depuis les balbutiements de son enfance jusqu'à l'expression claire de sa maturité, depuis les « Héliades » à peine ressenties dans l'intrigue et la rhétorique primitive d'un « *Coriboduc* » jusqu'au drame de la conscience métaphysique de Brutus, de Hamlet et de Lear. Hieronimo est seul dans ce diame à posséder déjà un peu de la clairvoyance des causes qui anime les héros de Shakespeare, souvent tous les personnages de ses pièces, quand ceux-ci sont tourmentés par les effets. Il est déjà « l'homme métaphysique », qui, au milieu du drame de sa vie, se retire un peu de l'action et, retranché en lui-même, critique, tel un dieu contemplant son univers, ne serait-ce qu'un instant, ce drame de sa vie et le rôle qu'il y joue.

Dans la *Spanish Tragedy* on peut suivre deux intrigues : l'une, historique, empruntée on ne sait où (peut-on la retrouver dans l'histoire des guerres du Portugal et du Royaume de Castille, de Girolamo Conestaggio?) des jalousies et des ambitions

dont Hieronimo et son fils Horatio sont victimes, l'autre, psychologique, infiniment plus subtile, de la folie d'Hieronimo, de cette mélancolie qui surgit d'un doute au premier instant de son malheur, quand il réfléchit

*« He supped with us tonight, folic and mery,
And said he would go visit Balihazar
At the duke's palace there the prince doth lodge
He had no custom to stay out so late
He may be in his chamber, some go see »* (1)

Mais cette folie s'accroît jusqu'au moment où, dans un éclair de raison, Hieronimo s'écrie

*« O no, there is no era the cold is death and madness As
I am never better than when I am mad, then methinks I am a
brave fellow then I do wonders but reason abuseth me, and
there's the do men, there's the end »* (2)

Est-ce un hasard que le drame Hamlet, joué en 1594 soit attribué à Thomas Kyd, que le premier drame où une vengeance est accomplie par les moyens d'un second drame inséré dans l'action, soit celui où, quoique bien plus brutalement que Hamlet, Hieronimo dans son « *Suleiman and Persada* », venge l'assassinat de son fils Horatio ? Quoique certains des plus beaux passages de la folie d'Hieronimo, la cinquième scène du second acte, les additions à la douzième du troisième acte, toutes les « *additions to Hieronimo* » soient indiscutablement d'un élève de Marlowe, peut-être de Ben Jonson, un même souffle abstrait et métaphysique anime ces vers de la première version, celle qui est entièrement de Kyd

*« How should we term your dealings to be just
If you unjustly deal with those that in your justice trust ?
Ay, now my hopes have end in their effects
When blood and sorrow finish my desires »* (3)

Tandis que dans le drame tel que nous le connaissons aujourd'hui, (avec les « *additions* ») Hieronimo est cet homme métaphysique, précurseur de Hamlet, résumant en sa seule conscience tout le drame, dans le texte intégral des premières éditions, cet-

(1) Ce soir il souppait avec nous follement et gaiement

Il disait qu'il irait voir Balihazar

Au palais du Duc c'est là qu'habite le prince

Il n'a pas l'habitude de rester si tard

Peut-être est-il dans sa chambre qu'on y aille !

(2) Non il n'y a pas de fin à la folie et à la mort et folie ! Ainsi je ne me sens jamais mieux que lorsque je suis fou, alors je me crois brave j'accomplis alors des miracles, mais la raison abuse de moi et c'est là mon malheur, et rien d'autre !

(3) Comment pourrions-nous juger si tes actes sont justes

Si tu te montres injuste envers ceux qui croient en ta justice ?

Oui, mon espoir se réalise

Quand le sang et la douleur concrétisent mes désirs

te métaphysique, à peine exprimée, ne se cristallise encore en aucun personnage précis. Ici aucun héros, intimement mêlé à toute l'action et autour duquel toute l'intrigue politique et psychologique se déroule, n'intègre à lui seul toute la métaphysique, tous les sentiments du drame, au contraire, les deux intrigues ne se résument pas en ce seul personnage d'Hieronimo. L'homme métaphysique dont les commentaires soulignent certaines particularités du drame, accentuent l'importance psychique de certains événements, n'est pas ce père, mais plutôt les personnages allégoriques de la Vengeance et du spectre d'Andrea, ces étrangers qui, tels un chœur grec, observent tout le drame sans se mêler à l'action, le commentent en spectateurs

*« When this eternal substance of my soul
Did live imprisoned in my wanton flesh,
Each function serving other's need »* (1)

Dans cette version plus ancienne on croirait que les personnages, trop préoccupés par l'action à cause de la forme dramatique relativement nouvelle, n'y trouvent pas encore ces loisirs de l'intelligence qui, plus tard, permettent à un Hamlet de monologuer *« To be or not to be »*. Les plus beaux vers du dialogue n'ont qu'une valeur lyrique, non pas métaphysique

*« Led by the loadstar of her heavenly looks,
When poor, oppressed Balthazar
As o'er the mountains walks the wanderer,
Incertain to effect his pilgrimage »* (2)

Balthazar n'est qu'un amant repoussé comme tant d'autres; Isabelle, la mère, qu'un pâle reflet d'Hieronimo

Malgré tous ces défauts, dans cette étonnante *Spanish Tragedy* on trouve, tels l'homme dans l'enfant, tous les éléments, non seulement du drame classique Elizabéthain, de sa versification, de ses intrigues de cour et de ses vengeances trop sanglantes pour le goût classique français, mais de toute une lignée de la poésie anglaise, de celle qui, surgie des observations d'Andrea ou de la Vengeance, se développe à travers les *« Additions to Hieronimo »*, les monologues de Brutus, de Hamlet et de Lear, bifurque, dans les sonnets de Shakespeare, vers la poésie lyrique, et repart, divorcée du drame, à travers la *Metaphysical school* de Donne, Herbert, Vaughan et Crashaw, pour se per-

(1) Quand cette éternelle substance de mon âme
Vivait emprisonnée dans ma chair lascive
Toutes deux consacrées à l'accomplissement de leurs devoirs [mutuels]

(2) Conduit par l'étoile polaire de sa beauté céleste,
Le pauvre Balthazar au cœur opprimé
Va, tel le voyageur errant à travers les montagnes
Incertain du succès de son pèlerinage

dre dans le romantisme de Young, de Coleridge et de Wordsworth. Le rôle, si mystérieux, du drame dans l'histoire de la poésie anglaise prend un nouvel aspect, moins obscur pendant cette courte Renaissance élizabéthaine où se sont exprimées, sur la scène, toutes les passions qui animent la poésie anglaise, depuis ses débuts jusqu'à notre époque. Un siècle plus tard, dans « *Venice Preserved* » de Thomas Otway, le drame ne jouait déjà plus un rôle si universel, les meilleurs poètes de la Restauration des Stuarts n'utilisaient plus la forme dramatique, dialoguée; ils se contentaient d'un lyrisme monologué, plus intime et personnel, dépendant moins du grand public. Car celui-ci avait oublié son ancienne inspiration éthique, la curiosité universelle qui l'avait animé au cours de l'expansion économique, politique et culturelle de la Renaissance, son âge d'or, l'homme de la rue n'était plus un Christophe Colomb, ne s'intéressait plus aux nouvelles spéculations de ses poètes.

Si l'on considère toute la poésie anglaise en tant qu'œuvre d'un seul génie collectif, d'un seul poète de la race anglaise, la « *Spanish Tragedy* » y représente le point où ce poète prend conscience de son propre génie. Dans cette étonnante galerie des glaces qu'est le drame élizabéthain, les acteurs, en perspectives lumineuses, proclament que ce monde n'est qu'une scène, dans la « *Spanish Tragedy* » dans « *The Roman actor* » et dans « *Hamlet* », les drames contiennent un second drame, symbolique, et Lady Macbeth, somnambule, reflète les sentiments d'Isabelle.

« *So that, you say, this herb, will purge the eye,
And this, the head?*
*Ah, but none of them will purge the heart,
No, there's no medicine left for my disease
Nor any physic to recure the dead* » (1)

Et les scènes du jardin, celle où Hieronimo trouve le cadavre de son fils et celle où il parle au peintre, autre père torturé par le souvenir d'un fils assassiné, sont ces situations éternellement dramatiques que l'on retrouve partout et à chaque tournant de notre mémoire, parce que le répertoire de ces situations et de nos sentiments reste limité. Dans « *Comme tu me veux* », de Pirandello, l'Inconnue tenant la tête de la Folle, questionnant son double, ne fait que répéter le geste d'Hamlet qui, vivant, questionnait un crâne.

Edouard RODITI

(1) Ainsi, dis-tu, ce simple, guérit l'œil malade
Et celui-ci la tête ?
Ah mais aucun ne guérira mon cœur
Car, il n'y a aucun remède à mon mal
Aucune drogue pour sauver les morts

Destin de Christopher Marlowe

Marlowe est l'exact contemporain du dramaturge de Stratford, il commence d'écrire vers la même époque, sa production est aussi intense, ses formules sont toutes neuves et lui restent personnelles, et il eût sans doute dominé son rival sur la scène si la fatalité ne l'avait, en pleine sève, fauché.

Né vers la fin de février 1564, moins de deux mois avant Shakespeare, Marlowe meurt d'un coup de poignard au front le 1^{er} juin 1593. Shakespeare, qui ne se développe que très lentement à son ombre, paraît encore incertain et débile. Il ne jette que des rameaux épais dans des broussailles sans consistance, rameaux gracieux et prometteurs, mais combien rares, inégaux ! alors que d'un seul jet Marlowe s'élance vers la pleine lumière. Dès 1588 il fait jouer *Tamerlan*, puis à peu près d'année en année, autant que nous pouvons le suivre, *Le Docteur Faust*, *Le Juif de Malte*, *Edouard II*, éclosent sur la scène, sans compter un *Massacre de Paris* mal conservé, une *Didon* fragmentaire, la publication posthume du poème de *Héro et Léandre*, et des contributions nombreuses, mais difficiles à délimiter.

Il semble que, tant que Marlowe a vécu, Shakespeare n'ait fait que suivre de loin la trace de son triomphant rival. Il faut quelque cinq ans ou plus pour qu'un *Richard III* réponde à *Tamerlan*, le Shylock du *Marchand de Venise* au Barabbas du *Juif de Malte*, un *Richard II* à *Edouard II*, vingt ans au moins pour que, dans *La Tempête*, Prospéro surpasse le *Docteur Faust* en charmes et en sortilèges, mais non en grandeur poignante, enfin le poème de *Vénus et Adonis* ne semble avoir précédé *Héro et Léandre* qu'en date de publication. Les autres productions shakespeariennes composées du vivant de Marlowe ne sont que des refontes ou des tâtonnements de débutant : *Titus Andronicus* (pour autant que Shakespeare en est l'auteur), *Peines d'Amour perdues*, la trilogie d'*Henri VI*, la *Comédie des Erreurs*, les *Deux Gentilshommes de Vérone*.

Les pièces de Marlowe, plus égales, plus fortes, et plus concentrées, appartiennent au théâtre de bout en bout. Shakespeare est déjà, et restera toujours quelque peu, le poète écrivant pour

la scène, Marlowe, dès le début, se montre un pur dramaturge, lyrique seulement quand il le faut, préoccupé avant tout d'établir solidement et de faire culminer son drame.

Dans la construction de celui-ci, surtout à propos de *Tamerlan*, on a parlé de « découpage », c'est-à-dire de la mise en scène d'épisodes successifs de la vie d'un héros, empruntés à quelque conte ou à une chronique. Certes — mais comparez le « découpage » de Marlowe, qui consiste à ne présenter que ce qui concerne directement le héros, au « découpage » des drames historiques, ou même des premières comédies de Shakespeare, où les scènes succèdent aux scènes avec tous les sésauts du récit et souvent sans lien bien apparent entre elles — et vous trouverez que le « découpage » de Marlowe était l'œuvre d'un artiste soigneux de resserrer et d'intensifier l'unité de son drame, alors que celui de Shakespeare trop souvent hache l'action et l'alanguit. Plus tard, sentant son insuccès, Shakespeare renonce à ce procédé que l'égrot Marlowe, plus obstiné et plus sûr, s'acharne à en tirer toute une formule dramatique. Il détache ainsi le héros de son entourage, dont le rôle devient moindre encore que celui du chœur dans le drame antique. Il concentre en lui toutes les forces vives. Il lui donne une existence unique, exceptionnelle, plus intense que celle de l'histoire et de la vie courante. Tout en lui conservant le souffle et les rapports normaux de la structure, il lui attribue des dimensions surnaturelles. Ce n'est plus un homme, ce ne sera pourtant jamais un monstre, mais quelque chose à la fois de colossal et de vivant, comme chez le Dante ou chez Michel-Ange, et qui, pour le spectateur, devait paraître prodigieux.

Voici le berger Tamerlan, pétri d'ambition démesurée et de toute-puissance conquérante. Tous les trônes s'écroulent sous la poussée de ses armes. Il n'admet aucune résistance. L'amour n'est qu'une victoire de plus à remporter, la contemplation de la beauté, une ambition suprême à satisfaire, et dont il définit alors la fuyante poursuite en une tirade immortelle. C'est tout juste s'il fait à la mort la grâce de s'effacer devant elle. Beauté, Amour et Mort finissent en somme à peine le champ d'action du poète et du conquérant réunis. En leur présence il se sent comme soulevé de terre et prêt à transgresser toutes les lois humaines.

Voici Barabbas, le Juif de Malte, qui incarne la haine obsolue, la haine intégrale. Injustement dépouillé de ses biens, il se livre tout entier à son insatiable soif de vengeance. Et voici Faust, comme pour compléter une trilogie. Tamerlan bravant la force des hommes, Barabbas leur justice, Faust va braver le Ciel. Chez l'alchimiste impie le besoin de savoir et de jouir l'a emporté sur celui de croire et de prier. Devant tant d'audace de

pensée — celle de Marlowe lui-même — les disciples s'étonnent et hochent la tête. Plus d'autre amour, plus d'autre beauté, que ceux de la connaissance et des plaisirs d'ici-bas. A Faust il faut donc pour aide et pour complice, non quelque chef de bande, comme pour Tameilan, non, comme pour Barabbas, un esclave mécréant, mais l'Adversaire en personne, qui partout traîne l'Enfer avec lui, un Enfer de l'âme, tout moderne, bien loin des flammes et des chaudrons de l'Enfer du Moyen-Age. Or, voit que la Mort approche. Chez Faust la Science n'a pas tué la Conscience, comme l'avait fait la Force chez Tameilan, la Haine chez Barabbas. Et le drame se termine sur les derniers spasmes d'une âme qu'affole l'imminence du Jugement Divin. Cette scène finale du « Docteur Faust » se révèle admirable à la fois de puissance émotive et de réalisme. Par elle Marlowe clôt ce cercle, où, parti du matériel, il s'élevait au surhumain. L'œuvre surnatuelle, mais impie, de Faust s'effondre dans cette crise orgue de désespoir où, pauvre condamné, il nous fait partager à nous, condamnés aussi, l'effroi de sa fragilité humaine.

Pour le style, aucune de ces concentrations de l'esprit, de ces nœuds de la pensée que, dans Shakespeare, les commentateurs s'acharnent encore à déchiffrer. Rien que de la fougue, du bouillonnement, ou bien une sorte de balèment tragique qui fait vibrer le cœur avant que les oreilles de l'auditoire. Le décasyllabe sans rimer, le « vers blanc héroïque » en termes techniques, est le mode usuel d'expression de Marlowe. Il n'en est pas l'inventeur. Il est même très loin d'être le premier à en faire usage sur la scène. Mais il le compose différemment et, en cela encore, il est génial. Les cinq battements normaux de ce vers reçoivent dans le drame de Marlowe des valeurs très inégales. Deux ou trois d'entre eux dominent largement les autres, et les accents soudains et bruyants de cette nouvelle farfare rebondissent d'un vers à l'autre, d'une tirade à une autre tirade. Sur le vers ancien, qui ne faisait que donner une cadence, Marlowe écrit toute une mélodie variée, en rapport direct avec les élans de passion de ses héros.

Le poète aussi se révèle tout entier dans *Héro et Léandre*. Là, la clarté, la limpidité, une folle aideur dans le récit, qui jaillit d'un seul jet de cristal, classent ce poème nettement au-dessus du *Vénus et Adonis* de Shakespeare, aux flots irréguliers et confus.

J'ai négligé jusqu'à présent de parler d'« *Edouard II* », chef-d'œuvre aussi, mais conçu sur des données un peu différentes. Pour se mettre à la mode de son temps Marlowe fait maintenant du drame historique. Il n'y oublie pas sa formule. Edouard est encore le héros central, mais c'est un héros négatif,

en quelque sorte, un émotif, un énervé, un faible, là précisément où il faudrait un homme d'action — c'est un Hamlet vicieux, et qui règne. L'amour excessif d'Edouard II pour son minion français, Gaveston, puis ses faiblesses envers les Spenser, courtisans parvenus, la négligence insolente dont il fait preuve envers la reine — autre Ophélie — la noblesse et le royaume, en font d'abord un personnage odieux. Mais en fait son crime capital est de régner. Bientôt mis en échec par ses baions, dépouillés de ses prérogatives, trompé par sa femme, jeté dans un cachot infect, torturé et assassiné devant nos yeux d'une façon atroce, c'est maintenant avec une profonde pitié que nous le voyons gravir son douloureux chemin, et les poignantes souffrances de l'homme ont bien vite pour nous racheté les honteuses faiblesses du souverain. Ce renversement de situation entraînant le renversement de nos émotions et de nos passions, n'a pas d'égal dans le théâtre contemporain.

Enfin, j'estime qu'*Edouard II* a dû jouer un rôle capital dans la biographie de Marlowe. Alors que l'Espagne menace, croit-on, plus que jamais, que le trésor est vide, que le problème de la succession d'Elizabeth s'intensifie, que la noblesse se divise et regimbe contre l'ascendant des favoris et des ministres de petite naissance, et à une opinion publique qui s'affole et s'indigne, Marlowe présente un *Massacre de Paris*, songe à présenter une « *Didon* » dont les royales amours ne forment qu'une allusion trop claire, montre un « *Edouard II* » tombant victime de ses faiblesses envers des minions et des gens de rien. Celui qui, un peu plus tard, mettra sur la scène un *Richard II*, dont les mêmes faiblesses attirent le même châtiment, aura bien soin de se ménager des appuis tant auprès des Cecil qu'auprès d'Essex. Par la mort du Secrétaire d'Etat Walsingham, survenue en 1590, Marlowe est au contraire privé d'un protecteur tout puissant. Il est à la veille d'être poursuivi pour athéisme — opinions politiques et religieuses ne font qu'un à l'époque. D'autres qui, aussi imprudemment que lui, ont tiérré dans le diable historique, meurent bien précocement. Ciccone à 32 ans, en 1592, d'une indigestion de « harengs marinés et de vin du Rhin » qui pourrait être un empoisonnement. Peele vers 40 ans, en 1598, sans laisser d'autres traces qu'une humble supplique adressée à Lord Burghleigh. Quoi d'étonnant que Marlowe, lui-même agent politique secret, ait péri sous le poignard d'espions et de spassassins — immédiatement acquittés du reste — et qui devaient être à la solde de quelque haut personnage?

Vie de Robert Greene

Quoique par la nature de son talent et la qualité de son œuvre, Robert Greene ne puisse figurer avec parmi les « elizabethains mineurs » à bonne distance de Shakespeare, de Kyd, de Ben Jonson, de Marlowe ou de Massinger, son théâtre et sa vie sont peut-être plus représentatifs de l'esprit de son temps que les chefs-d'œuvre de ses contemporains. Son œuvre est inégale, éblouissante d'éclairs de génie, parfois aussi, médiocre, facile, limitée au pastiche des « succès » de l'époque. Il n'y a pas un de ses travaux qu'il n'ait imité. Harvey, son irréductible ennemi, qui a écrit sur lui les pamphlets les plus violents et les plus venimeux que puisse inventer la haine littéraire, l'accuse d'être « le singe d'Euphues », et s'il avait pu en effet, à un certain moment de sa vie, le style élégant, la préciosité et jusqu'aux tournures favorites de Lyly, cela ne l'empêche pas, au cours des années qui suivent ou qui précèdent sa période euphuisque de plagier Peale, Kyd et Marlowe. Il y aurait d'ailleurs une curieuse étude à faire sur le plagiat à l'époque elizabethaine. Comme dans toutes les époques d'intense vitalité dramatique, ou, pour mieux dire, comme dans tous les siècles où l'art est assez puissant, assez abondant pour que l'imitation n'y fasse pas figure de crime, les Elizabethains ne se gênaient guère pour emprunter à leurs confrères les situations, les thèmes et jusqu'au style qui avaient obtenu la faveur du public. En ce temps là, on ne faisait pas consister l'originalité dans l'invention, et il importait peu qu'on eût emprunté le sujet de sa pièce à quelque vieille chronique, comme le fit presque toujours Shakespeare, dont on ne peut pas dire, à proprement parler, que jamais il « inventât » un de ses drames ou une de ses comédies, ou, plus simplement encore, qu'on eût démarqué une pièce à succès. C'est ainsi que la Tragédie Espagnole de Kyd suscita une quantité innumérable de « tragédies espagnoles » dont on retrouve l'écho jusque dans Hamlet.

Greene n'était guère plus scrupuleux que ses confrères sur ce point. La « Spanish Tragedy » lui inspire son « *Orlando Furioso* », le « *Tamburlain* » de Marlowe, son « *Alphonsus of Aragon* », et « *Friar Bacon and Friar Bungay* » montre plus

d'un emprunt que cet inlassable pasticheur fit au « Doctor Faustus », Mais pourquoi lui reprocher un défaut qui fut commun à tous les écrivains de son temps, et lui faire grief d'une coutume que les plus grands génies n'ont pas dédaigné d'adopter ? Il reste d'ailleurs dans son œuvre assez de beauté et d'originalité, pour que nous négligions ce travail dont ses rivaux se sont si fort indignés en oubliant qu'eux aussi, à leur tour, avaient été les « singes » d'un auteur dramatique plus heureux.

Ce ne fut pas une insaisissable passion pour la scène, ni un impétueux génie, qui poussa Greene au théâtre, mais plutôt le hasard qui, de cet écolier dévoyé, fit du jour au lendemain un des maîtres de la comédie anglaise. L'histoire de sa vocation comme l'histoire de toute sa vie, est « exemplaire » en ce qu'elle illustre d'une façon typique, le caractère de l'homme élisabéthain, produit étrange et complexe de ce siècle violent et raffiné, plein de contrastes, de désordres, de génies, de gloires, de misères, d'enthousiasmes. Nous connaissons mieux la vie de Robert Greene que celle d'aucun autre de ses contemporains, parce qu'il a pris soin de nous la raconter lui-même dans ses autobiographies ou dans plusieurs de ses pièces qui ont la valeur des autobiographies.

Il y a peu d'hommes qui se soient racontés avec autant de simplicité et de franchise que Robert Greene, et c'est grâce à cette confession totale que nous possédons aujourd'hui l'étonnant portrait de ce qu'était, dans son bizarre mélange de génie et de débauche de misère sordide et de somptuosité intellectuelle, un dramaturge élisabéthain.

Comme la plupart des autres auteurs de ce temps, Robert Greene était sorti du peuple, plus tard seulement, quand la profession d'écrivain de théâtre sera moins décriée, les bourgeois et les gentilshommes y hasarderont leurs épuitations, mais à ce moment, quand le théâtre anglais ébauchait sa magnifique floraison, les manants, seuls, les aventuriers, les déçus, s'attachaient en qualité de fournisseur dramatique à quelque compagnie de comédiens. Avant l'extraordinaire intérêt qui se manifestera pour le théâtre vers le second tiers du XVI^e siècle, on ne connaissait guère que les mystères renouvelés du moyen-âge, les pièces d'université doctes et emphatiques, jouées en latin, le plus souvent, et les spectacles d'artisans analogues à celui que représente le « Songe d'une nuit d'été ». Il n'existait pas de profession plus décriée que celle de comédien, et comme les dramaturges leur étaient subordonnés et suivaient leurs troupes errantes dans le fougon des décors et des accessoires, le fait d'écrire une pièce ne procurait aux malheureux qui s'étaient aventurés dans ce métier par besoin d'argent ou sous l'impulsion d'un irrésistible génie, pas plus de considération que de profit.

Des que Greene, fils d'un savetier de Norfolk, après les succès universitaires les plus brillants à Cambridge, eut obtenu le diplôme de Master of Arts, au lieu de choisir une profession respectable et lucrative, il s'embaucha dans une troupe de vaudeux et se mit à courir les aventures, avec des compagnons qui s'adonnaient à leurs vices et à leurs tours de larrons. Après avoir fait son apprentissage de tne-laine sur le continent, il revint en Angleterre, désireux de s'amender et il épousa même une jeune fille noble, jolie et tendre, qui lui inspira toutes les figures de femmes sympathiques que nous trouvons dans ses pièces. Mais il n'était pas fait pour la paix d'un foyer conjugal. Peu après que sa femme eut donné le jour à un fils, un an après son mariage, il l'abandonna pour vivre avec des voleurs et des prostituées. La dot qu'il avait emportée fut vite dévorée, et lorsqu'il n'eut plus d'argent les courtisanes le chassèrent. De jour en jour alors il s'enfonça dans sa déchéance, poursuivi par la misère et le remord, hantant les cabarets ou il se prenait de querelle avec les voleurs, déroband les manteaux au coin des rues, se battant avec le guet. Le souvenir du bonheur perdu l'obsédait parfois, et bien qu'il lui arrivait de proférer des imprécations à haute voix, tandis qu'il se promenait, et de déplorer ses malheurs en latin suivant une vieille habitude d'étudiant et de lettré. Il advint ainsi, une fois, qu'un homme, surpris d'entendre ce misérable se hasarder à écrire « Heu patior telis vulnera faciens » avec de profonds soupirs, s'enquit de la cause de son désespoir. Robert Greene raconta tout, et l'inconnu, touché de son dénuement, lui offrit un moyen de salut, pourquoi n'écrirait-il pas des pièces pour les comédiens ? Instruit par quelques représentations de collège auxquelles il avait participé lorsqu'il se trouvait à Cambridge, le vagabond devint auteur dramatique, et écrivit en peu de jours une surprenante quantité de comédies, de drames, de farces, de fées, imitées des meilleurs modèles de son temps. Avec cette même facilité qui lui inspira plus tard tant de romans en prose, de pièces en vers, de pamphlets satiriques, de confessions et même de traités sur l'art des filous, qu'il composa dit-il, pour mettre les bonnes gens en garde contre leurs artifices, il rivalisa dans le genre élégiaque, fantastique, comique, ou funèbre, avec les auteurs les plus renommés. Il ne nous reste guère de sa production théâtrale que quelques drames et quelques comédies, pleines de verve et de *furia* : *George-a-Greene*, *James the Fourth*, *Orlando Furioso*, *Alphonsus King of Arragon*, *A Looking Glass for London and England*. Il est devenu l'ami de ses confrères, fréquente la Mermaid Tavern où se réunissaient les dramaturges, et séduit par cette occupation à laquelle il apporte des dons étonnants, un remarquable sens du théâtre, le goût de la mise en scène, du décor,

des machines, il se donne tout entier à ce jeu exaltant, passionnant, d'amener sur la scène les créatures de son imagination. Il gagne largement sa vie, on l'admire, on le jalouse, on l'imité, — ce qui est la meilleure preuve du succès — il éblouit ses compagnons de la Mermaid par son esprit étincelant et malicieux, on le fête, on l'envie, on lui commande toujours de nouveaux ouvrages, il sera bientôt un des plus illustres dramaturges, les diverses compagnies de comédiens se disputent ses services, c'est le triomphe.

Il disparaît. On ne le voit plus à la Mermaid, ni dans les théâtres. Il n'écrit plus de pièces. On le rencontre parfois, déguenillé, avec des filles et des filous, la vie de débauche l'a repris et déjà ses ennemis exultent. Un jour, pourtant, il tente d'échapper à la tyrannie du vice, il est entré dans une église par hasard, il a entendu un sermon qui l'a troublé et ému, il va désormais passer sa vie dans l'expiation et le sacrifice. Il est trop tard. Ses nouveaux amis, les assassins et les voleurs ont bien ri quand il leur a fait part de ce désir, et une triste orgie a vite fait de balayer ces belles résolutions. Bientôt Harvey pourra sans exagérer l'appeler le « patriarche des canailles, le prince des mendiants ». L'auteur célèbre, usé par la misère et les excès, traîne dans la boue de Londres une existence infâme et misérable. Pourquoi a-t-il abandonné une carrière qu'il aimait ? Pourquoi avait-il abandonné, déjà, une femme qu'il aimait aussi ?

Nul ne descendait plus bas que lui dans l'abjection, comme s'il voulait s'interdire par cette outrance même la possibilité d'un retour. Il n'a plus d'épée, plus de manteau, plus d'habit, il va de mansarde en mansarde, traînant derrière lui une misérable prostituée dont il a un fils, Fortunatus ! Sans doute a-t-il aux crochets de cette femme, et quand la police le pourchasse, toute une bande de souteneurs et de vauriens le protège. Il a oublié ses anciens succès, ou s'il s'en souvient c'est pour savourer l'amère joie de sa déchéance. D'autres noms occupent l'affiche, maintenant, d'autres sont célèbres et fêtés, et parmi eux, celui que Greene a le plus admiré et envié : Shakespeare. S'il a quelque désir de reprendre son ancien état, la chose est impossible aujourd'hui, il ne lui reste plus désormais, à cet homme de 34 ans, épuisé par la maladie et le dénuement, que le regret, le remords et le désespoir.

Un jour d'automne, il tombe devant l'échoppe d'un savetier. Le brave homme le recueille, le nourrit, lui donne un grabat dans une souperie, et une chemise pour remplacer les haillons qu'il porte sur lui. Sa faiblesse est si grande qu'au bout de quelques jours il ne peut plus écrire à sa femme que cette courte et déchirante lettre : « Doll, je te prie pour l'amour de notre jeunesse et pour le repos de mon âme, de veiller à ce que cet

homme soit vraye car si lui et sa femme ne m'avaient pas secouru je se ais mort dans la rue » Et il meurt entre les bras du pauvre artisan qui, non content d'avoir assisié le vivant, déposera sur la tombe du mort une modeste couionne de fleurs.

Aucun comécien, aucun auteur n'assistait à ses funérailles quand on l'enterria dans le cimetière de Bedlam. On allait oublier l'homme bientôt, quand ses ennemis auraient épuisé contre lui tout leur venin. L'œuvre restait imparfaite, chaotique, éclatant mélange de romans autobiographiques, de satires, et de pièces tumultueuses. Et c'est elle qui nous permet de savoir ce que fut cet homme spirituel, fantasque, intelligent, doué d'un capricieux et fécond génie, qui mêla sa vive lumière à l'éblouissant feu d'artifice du théâtre élizabéthain, et retomba, comme une fusée éteinte, du ciel scintillant, dans la boue.

Marcel BRION

Chapman et les pièces d'actualité française

Beaucoup d'auteurs élisabéthains ont, comme George Chapman, porté sur la scène les guerres civiles et religieuses qui dévastaient alors la monarchie capétienne. Ces luttes engendraient des événements, mettaient en lumière des hommes bien propres à servir un dramaturge. Le théâtre anglais en sera occupé jusqu'à la fin du dix-septième siècle avec Mailowe, Webster, Michel Drayton et Thomas Dekker, James Shirley, Dryden, Nat Lee et d'autres encore (1). Mais Chapman a consacré cinq pièces entières à ces événements et à ces personnages politiques français. Et personne n'en a parlé avec autant de détails et d'exactitude, avec plus d'impartialité, parfois même de complaisance.

Pourquoi cette prédilection ?

Il y a chez cet auteur dramatique des dons de diplomate, d'historien, de politique, de philosophe et même d'homme de cour, (il fut éleve du Prince Henri d'Angleterre)

Ces dons multiples, Chapman les a répandus dans son œuvre littéraire, sans avoir, semble-t-il, au cours de sa vie, trouvé beaucoup d'occasions de les exercer dans le domaine de l'action. Mais son époque s'était montrée prodigue en hommes pourvus de toutes ces qualités diverses et la France avait été un terrain particulièrement favorable à leur manifestation. C'est ainsi vraisemblablement, que Chapman fut amené à chercher par trois fois, dans cette nation, des modèles pour peindre son idéal, l'image d'un homme qui est son propre souverain, un chaînon entre le Prince de Machiavel et le Surhomme de Nietzsche.

Louis de Cleimont d'Amboise, seigneur de Bussy, a été son

(1) Je ne compte pas Shakespeare, car si « *Pericles d'Amboise Perdue* » est une comédie pleine d'allusions à la fantaisie française, comme le sont les *Pericles* de France, la Princesse de France est à la fois Catherine de Médicis et sa fille Marguerite venant voir l'Henri de Navarre et le fameux escadron volant des demoiselles d'honneur de la Reine Mère. C'est un peu, aussi, Elizabeth faisant les *surprise parties* avec ses courtisans car telle était sa coutume.

premier inspirateur. La pièce, intitulée « Bussy d'Ambois » (1) a dû être composée peu de temps après la mort d'Elizabeth. Les sources de Chapman sont inconnues, mais tout le monde sait ce qu'il y a de beau, du galant Bussy, amant de Marguerite de Valois et de tant d'autres dames, dont la mort tragique survenue en 1579, à l'âge de trente ans, fournira à Dumas, trois siècles plus tard, le sujet d'un mélodrame célèbre « La Dame de Montsoieau ».

L'histoire de cette femme, — Chapman l'appelle, je ne sais pourquoi, Tamyra — est connue. Forcée par son mari de tendre un piège à son amant Bussy, elle est la cause involontaire de sa mort. Mais dans le drame anglais, Henri III, le duc de Guise, Monsieur, frère du roi et Montsoieau lui-même ne sont plus que des caractères propres à faire ressortir la figure de Bussy, magnifique aventurier qu'aucun scrupule ne peut arrêter dans ses désirs, ses amours, ses haines. Il le dit en propres termes

*« Qui pour soi est la loi, n'a pas besoin de loi,
N'offense aucune loi, il est vraiment un roi »*

Et toute la pièce ne sera que la tragédie de l'homme supérieur, en lutte avec l'entourage et vaincu par lui. Grand lecteur de Sénèque, Chapman fait expirer son héros avec des phrases ennées de « l'Hercule » du tragique latin. Bussy déclare qu'il veut mourir debout, comme l'empereur Vespasien

*« Debout je me tiens, comme une statue romaine,
Et debout je demeurerai, attendant que la mort m'ait fait de
[marbre] »*

En réalité, Bussy, sautant par une fenêtre, se serait ennoyé sur une grille où on l'acheva. C'était moins noble.

Il y a dans « Bussy d'Ambois », un curieux personnage le frère Comolet. Sans être un assassin, comme le moine figuré par Marlowe dans « le Junf de Malte », cet ecclésiastique peu recommandable divulgue le secret de la confession, pour jeter Tamyra dans les bras de Bussy. Par la suite, il appelle à l'aide des Esprits, entre autres un certain Belemoth, déjà cité comme esprit malfaisant au cours du procès de Jeanne d'Arc (2). Enfin, tué en défendant Tamyra contre les violences conjugales, et non content d'avoir été entremetteur et un peu sorcier, Comolet repaît au rénouement à l'état de spectre.

Le goût de l'occultisme, mêlé à un certain mépris du moine, était bien dans la tradition Elzabéthaine. Plus rien de pareil

(1) Le théâtre Royal jouera en 1691 une tragédie de T. Dumas intitulée aussi « Bussy d'Ambois ou la vengeance du mari ».

(2) Il le sera encore au dix-septième siècle, lors du procès d'Illan Gardier.

dans les deux drames intitulés « *La Conspiration* » et « *La Tragédie de Charles, duc de Biron, maréchal de France* », qui parurent ensemble en 1608, mais furent joués quelques années auparavant. Plus de scènes de sang, de tortures, de spectres. Chapman a voulu faire là deux pièces politiques dominées par deux grandes figures, celles d'un Henri IV et de Charles de Gontaut, baron, puis duc de Biron. Portraits incontestablement fidèles. Chapman a puis ses informations chez Gimeston, traducteur lui-même des historiens français contemporains. Mais, dans le roi de France et dans le maréchal disgrâcié, il a vu, au-dessus des individus, deux types représentatifs de l'évolution contemporaine, deux signes des temps. Il a fait ce que nous avons vu faire, de nos jours, à Bernard Shaw, dans « *Sainte Jeanne* ». Warwick, pour Shaw, c'est la Féodalité, et Cauchon, c'est l'Eglise. En face d'eux, Jeanne personnifie à la fois le Nationalisme et le Protestantisme. De même, pour Chapman, Henri IV est le souverain moderne, national, absolu. Biron est le grand seigneur de la Renaissance, le condottiere attardé, car c'est aussi le Passé et l'Avenir qui s'affrontent.

C'est toujours le thème favori de Chapman, celui de l'homme qui ne plie devant aucune loi parce qu'il est pour lui-même sa loi rationnelle. Mais pour être un surhomme à qui tout est permis, suffit-il de croire qu'on en est un? Telle fut, semble-t-il, l'erreur de Biron. Telle était, en tous cas, l'opinion générale des Anglais qui avaient vu de près le personnage, pendant son ambassade auprès d'Elizabeth.

On racontait, en effet, que la Reine, conduisant un jour Biron à la Tour et lui montrant la tête du Comte d'Essex, récemment décapité pour trahison, lui avait dit à l'oreille :

« *Si j'étais à la place du Roi, mon frère, il y aurait des têtes coupées à Paris comme à Londres. Dieu veuille toutefois qu'il se trouve bien de sa clémence. Pour moi, je n'aurais jamais pitié de ceux qui troublent un Etat.* »

Cette scène, il est vraisemblable que Chapman l'avait traitée au quatrième acte de « *La Conspiration* » où les amputations de la censure sont très visibles. S'il n'est plus question du Comte d'Essex dans « *La Conspiration* », on voit encore, dans « *La Tragédie de Biron* », le favori d'Henri IV chercher des ressemblances entre son destin et celui du favori d'Elizabeth. Ces rapprochements devaient plaire au public anglais. Et, Biron, ce héros méprisé, n'a peut-être été choisi que pour y donner lieu.

En face de Biron, Henri IV fait grande figure. Chapman le montre soucieux du bien public, se refusant à laisser piller l'Etat, sous prétexte de camaraderies de jeunesse. Il lui prête une patience presque inlassable à l'égard d'un traité avéré, un

respect touchant pour l'ancienne amitié, une bonne humeur familière, fruit d'un caractère merveilleusement équilibré. Son Henri IV, au sortir d'une explication orageuse avec Biron, va jusqu'à proposer une partie de *tennis* pour retrouver mutuellement un calme salutaire.

Henri III, dans « *Bussy* », faisait l'éloge de la cour anglaise aux dépens de la sienne. Voici en quels termes Henri IV annonce le départ de Biron pour cette même cour :

« *Qu'il aille dorc, pour un temps, respirer le doux air d'Angleterre,
Qui met aux lèvres le goût des conseils loyaux et libres
Là-bas, Politique n'est pas Ruine, mais Salut
La Sagesse y est simple, la Valeur équitable, humaine et ennemie du fait brutal
Des natures séricuses y méprisent la raillerie française,
Les vaines flagorneries de l'Italie,
Ou l'envahissante morgue espagnole,
Pour aimer les hommes modestes, courageux, justes et simples*

Et accreditant Biron auprès d'Elizabeth, Henri lui dépeint ainsi la souveraine :

« *En cette Reine,
La Nature a sa grandeur, et la Grandeur, sa cour,
La Sagesse son étude, et la Chasteté sa race,
La Magnanimité, l'Humanité,
La Fermeté au Conseil et l'Intégrité,
La Bonté envers les petits, la Majesté
Pour en imposer aux Grands, y ont des égards divins,
Et il n'est pas un point en elle où ne brillent toutes les vertus* »

Comme l'on voit, Chapman, bon Européen et champion d'une humanité par delà les préjugés, n'échappe pas à un certain nationalisme. Pareil éloge d'Elizabeth, dans la bouche d'un souverain étranger, peut paraître outré. Cependant, une très constante alliance a existé entre Henri et elle. A l'origine, la communauté de religion, et, après la conversion d'Henri, une méfiance mutuelle de l'Espagne, suffisent à expliquer leur solidarité. Or, si Chapman fait arrêter Biron pendant qu'il joue aux cartes avec Marie de Médicis, ce qui est historique, il lui fait faire au même moment l'éloge le plus insensé de Philippe II.

« *La tragédie de Chabot* » n'a été écrite que vers 1612 ou 1613. C'est la dernière pièce de Chapman — elle a même été révisée après sa mort par Shirley — mais c'est la contre-partie de « *La Tragédie de Biron* ». On n'y pose plus les limites de la liberté individuelle en face de l'Etat. Le problème est celui-

ci où doit s'arrêter le pouvoir royal en face d'une résistance individuelle quand celle-ci prend sa source dans la justice lésée ?

« *Je ne vous dois pas plus pour vos bienfaits
Que vous ne me devez pour mes services* »

dit Chabot au roi François I^{er}

C'était une leçon pour les Stuarts que l'arbitraire tentait toujours. En cela, la pièce est bien de Chapman, Shirley, très courtisan, a même quelque mérite à n'y avoir pas touché.

Le grand succès de « *Bussy d'Ambois* » autorisait Chapman à y donner une suite avec la « *Vengeance de Bussy d'Ambois* », représentée en 1610. De plus, les drames de vengeance — Hamlet est le chef-d'œuvre du genre, — étaient alors fort à la mode. Surtout, c'était pour Chapman une troisième occasion de peindre ce type d'aristocrate affranchi de préjugés, qui le séduisait si fort.

Son héros, Cleimont d'Ambois, gentilhomme philosophe et anti-courtisan, est vraiment l'homme selon son cœur. Il est d'ailleurs imaginaire, ou peu s'en faut. Les autres personnages sont historiques, mais certains événements sont curieusement transposés (1).

S'il est vrai que la vengeance chemine par des voies tortueuses, c'est bien au cours de cette pièce déconcertante. Bussy, las d'attendre, envoie son spectre la réclamer. C'était de tradition et ainsi fait le père d'Hamlet au début du drame Shakespearien. Mais, cette fois, le spectre n'apparaît pas avant le cinquième acte et il n'est vu et entendu que par son frère Clermont. Il semble donc que Chapman ait voulu signifier qu'un fantôme n'est que la projection de nos préoccupations personnelles. Cependant, par ailleurs, ce même Clermont parle en spiritiste convaincu, pour employer le jargon moderne. Ignorant encore le guet-apens de Blois où les Guise ont laissé la vie, mais voyant apparaître leurs Esprits, il s'étonne à peine et ne doute pas un instant de leur rite, car il sait que les âmes rôdent quelque temps autour des cadavres.

Ce Clermont d'Ambois, trop royaliste pour venger Guise sur la personne sacrée du roi, trop attaché au duc pour vouloir lui survivre, cet ami qui veut se donner la mort et écarte de ses derniers moments la maîtresse qu'il chérissait pour rester seul avec les pensées partagées si longtemps avec son ami, cet homme, ennemi des attendrissements vulgaires, fait songer à la

(1) C'est encore Guineston qui en a fourni tous les détails comme pour la mort du Duc de Guise, avec son ouvrage paru en 1607 et intitulé « *General inventory of the History of France* ». Cette aridité fait quelque peu hors d'œuvre, mais l'allusion à un événement récent et sensationnel devait plaire au public de 1610.

Boétie, ne souffrant que Montaigne à son lit de mort, ou même rappelle Socrate, écartant Xantippe pour philosopher jusqu'à son dernier souffle

Et c'est bien par un sentiment tout platonicien que Chapman lie ces deux hommes

*Que singulièrement tu es aimé des deux sexes,
Bien que tu n'aimes aucun, hors le meilleur dans chaque,*

dit Guise à d'Ambois Et celui-ci, au nom d'intérêts supérieurs, défend en toute occasion les actes les plus discutés de son ami Chacun admire l'autre en qui il incarne un idéal Ils s'aiment pour leur stoïcisme, qui les met au-dessus des revers, pour leur indépendance passionnée, vivant reproche adressé à cette noblesse française domestiquée dont ils se font les censeurs impitoyables, car, pour eux, la naissance n'est rien sans le mérite Aussi, personne ne peut les faire renoncer à la tâche qu'ils se sont imposée, l'un en défendant le catholicisme, l'autre en vengeant son frère

Pour représenter la grande figure du Balafré dont un nombre incroyable de dramaturges anglais s'est inspiré, Chapman, à son tour, devait prendre position devant deux événements accomplis récemment en France et qui passionnaient le public anglais Je veux parler de la mort de ce même duc de Guise et du massacre de la Saint Barthélemy

Dans « *La Vengeance de Bussy* » le meurtre de Blois est mis en scène avec beaucoup de fidélité pour l'histoire Guise averti du danger, s'écrie « Il n'osera pas toucher à moi, la trahison serait trop insigne » C'est à peu près le mot célèbre « Il n'oserait »

Pour Henri III, il se justifie en des termes que sa mère ne désavouerait pas « Si j'ai versé le sang, c'est pour épargner le sang de milliers d'autres », dit-il Et Catherine avait pour maxime qu'on évite bien des carnages en tuant à propos quelques misérables A quoi, Guise répond

*« Vous apprendrez qu'une goutte de sang répandue illéga-
[lement
Est la source d'une mer de pourpre »*

L'attitude de Chapman vis-à-vis du massacre de la Saint Barthélemy est bien plus surprenante, cette fois, il dépasse l'impartialité en mettant dans la bouche de Clermont d'Ambois, une chaleureuse justification des prétendus crimes du duc de Guise

*« Cet acte n'est exécrable qu'aux yeux des brutes
Et non pour un homme raisonnable.
Qui rendez-vous responsable des massacres d'Illion*

La Grèce ou Pâris ?

*Si la foi, l'honneur, les droits de l'hospitalité n'avaient pas
[été violés par Troie, les Grecs n'auraient tué personne
Et s'il en avait été ainsi, (dit un philosophe), les Iliades et
[les Odyssées eussent été perdues,
Si la foi et la vraie religion avaient eu la préférence,
Le religieux Cuise n'eût jamais été massacré »*

Une des convictions les plus profondes de Chapman s'exprime ici. Il y a deux manières d'envisager un événement. Le sentiment populaire, qu'il appelle l'opinion des brutes, ces éternels myopes, ne saurait être partagé par des esprits assez libres pour remonter aux causes premières. Un homme raisonnable, à l'instar de ce philosophe lettré et narquois que Chapman, et pour cause, se garde bien de nommer, en viendra à ne plus regretter des événements, en apparence déplorables, s'ils ont engendré de belles œuvres.

Clermont, héros chéri de l'auteur, est-il toujours l'interprète de ses pensées les plus intimes ? Cette « vraie religion » la foi romaine, était-elle devenue celle de Chapman ? Il y avait des précédents et parmi ses collaborateurs mêmes Ben Jonson, par exemple, s'était éloigné du protestantisme et Shirley, plus tard se fera catholique. L'auteur de « Bussy d'Ambois » s'était-il converti aussi quand il écrivait « La Vengeance ? » Je crois qu'il faut plutôt voir en lui un libre penseur de la Renaissance, qui regarde d'un peu haut les différentes confessions, et qui serait tout prêt à dire, quand un Stuart catholique succède à un Tudor protestant : « Ma tranquillité vaut bien une messe ».

Cette opinion du vulgaire dont Clermont d'Ambois parle avec tant de mépris, nous pouvons en trouver un reflet fidèle dans la Chronique dramatique, attribuée à Marlowe, qui a pour titre « le Massacre de Paris ». Il faut la rapprocher de la pièce de Chapman, car elle traite des mêmes événements. Cette fois, Cuise — c'est dans ce caractère surtout et au cours des monologues magnifiques qu'on sent la main de Marlowe — est un athée ambitieux qui a mis le Pape dans son jeu. Voici une de ses professions de foi, si l'on peut dire :

« Religion ! Fi ! J'ai honte de penser qu'un mot qui rend un son si natif puisse servir de pivot à de si grandes affaires ! »

Quant à la Saint Barthélemy, elle est mise en scène avec un luxe d'horreur pour l'horreur qui nous met loin des pures spéculations d'un Chapman.

Catherine de Médicis paraît dans le « Massacre » mais, hélas, défigurée comme elle l'a été si souvent. Cette grande diplomate n'est plus qu'un instrument stupide aux mains des

Guise, cette perpétuelle reine mère, désespérée de n'être pas grand'mère, une ogresse prête à dévorer successivement tous ses fils au moindre signe d'indépendance, cette nièce de pape qui serait allée au prêche, par raison d'Etat, une papiste forcée. D'ailleurs la pièce, d'un bout à l'autre, respire la haine et le mépris du papisme. Elle se termine par cet invraisemblable discours d'Henri III mourant à l'Envoyé d'Elizabeth

« Ambassadeur d'Angleterre, mande à ta maîtresse ce que vient de faire cet odieux jacobin. Dis-lui qu'en dépit de tout, j'espère vivre. S'il en est ainsi, je voue la Papauté au naufrage, et le royaume de l'Antéchrist tombera. Ces mains ensanglantées lui arracheront sa triple couronne et lui brûleront sous le nez sa maudite Rome. Oui, je brûlerai ses édifices fracassés et abaisserai les tours papales jusqu'à leur faire baiser la terre Navarre, ta main — Ici, je jure de ruiner la scélérate Eglise de Rome, où se couvent pareilles menées sanguinaires. Je proteste aussi de mon amour pour toi, et pour la Reine d'Angleterre particulièrement, que Dieu a bénie pour sa haine du papisme »

Qui croirait après cela, que le dernier mot d'Henri III à son successeur fut pour lui répéter qu'une conversion sincère pouvait seule le rendre maître de la France ?

Le régicide de Jacques Clément est de 1589 et le « Massacre » a été joué en 1592 ou 1593, année de la mort de Marlowe. Les événements étaient encore trop proches pour être dégagés des passions fumeuses qu'ils avaient soulevées. D'ailleurs Marlowe, plus grand poète que Chapman et infiniment plus homme de théâtre, n'avait rien d'un sage et se souciait peu de la vérité historique. Mais que tant de personnages illustres soient ressemblants ou défigurés, il n'est pas moins surprenant de les voir portés sur la scène de leur vivant ou si peu de temps après leur mort. Aussi, les libertés prises par les auteurs dramatiques élizabéthains, semblables aux indiscrétions des journalistes modernes, amenaient parfois des incidents diplomatiques.

Frédéric de HEECKEREN

O rare Ben Jonson !

O rare Ben Jonson Priez pour Ben Jonson, fit un jour gravé sur sa tombe Sir John Young, qui voyait avec peine sa dalle sans inscription *O rare Ben Jonson* ! y lut la ferveur de ses admirateurs littéraires Et pourquoi ne souscrirait-on pas à cette erreur de lecture ?

Singulier, Ben Jonson le fut en effet par son attitude intangente et sa constante opposition au théâtre populaire dont Shakespeare était le plus illustre représentant

Shakespeare et ses contemporains ne travaillaient pas pour la postérité, mais bien pour les spectateurs qui se pressaient devant leurs tréteaux, l'art littéraire était moins leur préoccupation que l'effet théâtral Ben Jonson au contraire se pique d'être l'initiateur du théâtre cultivé, qui s'adresse non plus au parterre qu'il méprise, mais aux érudits, aux gens de cour qu'il évoque dans le prologue des *Cynthia's Revels*

« *Neque ut me miretur turba, laboro,
Contentus paucis lectoribus* » (1)

écrivait-il en épigraphe à son édition de *l'Alchimiste* de 1612, attitude orgueilleuse qu'il avait prise dès ses premières œuvres Le prologue d'*Every man in his humour* le montrait déjà en lutte contre son siècle, et témoignait à ses débuts d'un esprit décidé, affirmant une conception personnelle du théâtre qui persistera dans toute sa carrière

Grand érudit, féru de grec et de latin, humaniste dans toute la noble acception du terme, assoiffé de science jusqu'au pédantisme, Ben Jonson avait, plus que personne, la conscience démesurée de sa valeur Et, fier de la suprématie de son intelligence, il ne pouvait admettre qu'elle se ravalât à la moindre complaisance envers le peuple au goût peu raffiné Ah ! s'il avait eu la grâce lyrique, l'imagination, l'étonnante fantaisie de Shakespeare, il eût pu, sans doute, sans renier ses principes,

(1) « Je ne travaille pas pour que la foule m'admire, et me contente de quelques lecteurs »

affronter le jugement populaire et ne point s'avilir. Car le peuple, ami du comique, se laisse entraîner par la contagion de la poésie.

Mais Ben Jonson n'était pas poète, et la raison chez lui l'emportait sur l'imagination. Aussi heurte-t-il violemment le goût populaire. Ce n'est pas dans la mentalité générale que reflète son théâtre, mais sa propre personnalité. Le public reconnaît dans ses œuvres un esprit bien étranger à son esprit, sent confusément sa supériorité, et s'en irrite.

Sans doute *Every man in his humour* réussit à merveille, mais c'est qu'une vive intrigue, des caractères bien tracés dissimulent érudition et théories. *Every man out of his humour*, dénué de cette valeur essentiellement scénique, n'eut qu'un succès fort mitigé.

Et pourtant un auteur dramatique ne peut se passer du public, et, quoi qu'il en ait, est amené à lui faire des concessions. Sans doute l'épilogue des *Cynthia's Revels* contient-il un défi à l'adresse des spectateurs.

« Par Dieu, ce que j'ai écrit est bon, et si vous avez envie de l'approuver, cela vous est permis. » Mais les prologues de *The Silent Woman*, de *The Devil is an Ass*, de *The New Inn* témoignent assez clairement chez l'auteur de son désir de trouver un public favorable à son œuvre.

Si pourtant il consent hautement à tenter d'élever jusqu'à lui le public, il n'ira jamais plus loin : jamais il ne s'inclinera devant le goût populaire. À défendre cette ligne de conduite, il apporte toute sa vaillance et sa sincérité, et aussi son caractère tranchant de « mauvais coucheur ».

Cependant Ben Jonson n'a pas prétendu totalement rénover les bases du théâtre, disons plutôt qu'il a voulu imprimer au théâtre populaire une direction nouvelle, et substituer à l'action trop uniquement développée, l'analyse des caractères et la satire des mœurs, tout en observant ces règles que son éducation classique lui avait enseignées comme nécessaires. Mais le public élisabéthain n'était pas encore sensible au goût des unités, non plus qu'aux subtilités psychologiques. Au reste, Ben Jonson ne prétendait nullement s'asservir à Aristote ou à Horace, mais simplement tenter par une discipline de remédier aux absurdités du théâtre populaire.

Remarquable observateur de ses contemporains, c'est dans une forme toute classique par la composition et le style qu'il en donne l'image réaliste, sans atteindre pourtant à la rigueur logique des grands dramaturges : tout entier à l'individu, Ben Jonson en effet néglige parfois l'ensemble, et ses portraits, traités exclusivement pour eux-mêmes, sont burinés avec un trait trop accusé, sans respect parfois de leur importance relative. Et ce

sont des portraits, et non point le reflet d'originaux, ses personnages ne vivent guère. Le plus souvent d'ailleurs, ce ne sont qu'évocations d'*humours*, (traits de caractère, manies) ou personifications d'idées générales. Faut-il ajouter que la peinture est souvent sans éclat, la couleur généralement sombre? La parole éloquente donne une leçon de morale sans vraie gaieté, le rire même dans la caricature, est âpre et triste, la plaisanterie tourne au sarcasme.

Ne voilà-t-il pas les caractéristiques d'un moraliste, plutôt que d'un génie dramatique? et, s'il faut comparer, n'est-ce pas plutôt le nom de La Bruyère que celui de Molière qui s'impose à l'esprit?

Mais que Ben Jonson s'applique à décrire de vrais caractères comme son Volpone, qu'il joigne l'action à l'analyse, qu'il laisse libre cours à sa verve, à l'ardeur, à la verdeur de ses propos, qu'il utilise cette langue d'une rare perfection, riche, souple, toujours adéquate à l'action, qui le distingue entre tous ses confrères, — alors il atteint à la grande comédie soutenue par la philosophie du bon sens et l'amour de la vérité auxquels se joint une prodigieuse érudition qui étoffe singulièrement la trame théâtrale.

La gloire de Ben Jonson n'effacera pas sans doute celle de Shakespeare, et l'auteur de *Hamlet* connaîtra toujours la faveur populaire dont ne jouit guère le créateur de *l'Alchimiste*. Mais ce demi-ostracisme, justifié, il faut le dire, du point de vue uniquement théâtral, est peut-être une raison suffisante pour qu'on tente de remettre à sa place, qui fut grande, celui qui, en un siècle de désordre et de puritanisme, s'efforça de combattre toutes les hypocrisies, et d'imposer la discipline de l'esprit, au sein de l'ignorance générale, de révéler les sources d'un humanisme expansif, et d'affirmer enfin sa prodigieuse puissance d'action, tant dans sa vie mouvementée que dans ses œuvres si diverses, mais toutes gouvernées par ce grand moteur l'intelligence.

Pierre MÉLÈSE

Note sur John Marston

Parmi les quelques grands dramatises de l'époque Elizabéthaine qui ont été à tort négligés, il faut compter John Marston. Ses pièces n'ont été réimprimées dans aucune collection populaire. Ce n'est que dans les éditions rares et somptueuses qu'on peut les approcher. En outre, les critiques, qui, il y a deux générations, ont prétendu assigner aux écrivains Elizabéthains leur rang, l'ont trouvé bruyant, superficiel et ordurier, justifiant ainsi la condamnation prononcée par Ben Jonson dans son « *Poetaster* » où Marston (alias Crispinus) éuucte le fin répétoine de son vocabulaire ampoulé.

Pour une génération moins formelle sur ses principes et ses critères, Marston est l'un des plus vifs et séduisants parmi les jeunes auteurs dramatiques élizabéthains. Son père, avocat au Middle Temple, avait de la fortune. A son regret, son fils refusa d'entrer dans la basoche. Celui-ci commença par se faire une réputation comme écrivain satirique. La publication du *Virgidemiarum* de Hall, au printemps de 1597, avait créé une mode et, dans le cours des deux années suivantes, plusieurs jeunes gens de la société se servirent du distique pour exprimer leur indignation contre le monde contemporain. Marston se joignit à eux avec son « *Pygmalion et Certaines Satires* », et avec le « *Châtiment du mal* ». Cette dernière devint, entre toutes les satires, la plus fameuse. Il n'y en eut pas moins de trois éditions. C'est un ouvrage étonnant, à la fois par sa violence et par sa langue. Une grande partie en est devenue tout à fait incompréhensible. Assez souvent Marston sévit contre les vices cachés de personnages visés qu'on ne peut plus désormais identifier. Il a, de plus, inventé une langue et des rythmes dont la violence écumait d'une *saeva indignatio*. Ce désir irrépressible d'arracher

« *Les entrailles obscures de la puante scélérate*
En déchirant les voiles qui cachent l'impiété maudite »

évoque curieusement notre époque dans quelques unes de ses ma-

nifestations. On disait que cela part de l'élan sincère et passionné qu'on éprouve à vingt ans pour réformer le monde (1).

Le pouver réprima durement cette faveur pour la satire. Au mois de juin 1599, l'Archevêque de Cantorbéry, agissant comme censeur des impressions, ordonna que les livres satiriques fussent retirés et brûlés et que par la suite aucun ouvrage satirique ne fût public !

Alors Marston se tourna vers le théâtre. Sa première tragédie se composait de deux parties « *Antonio et Mellida* » et « *La Vengeance d'Antonio* ». On y voit à nouveau le même langage coriosif joint à une violence comparable dans l'intrigue. Marston écrivait des pièces pour la troupe formée des enfants de chœur de la cathédrale de St Paul. Ceux-ci, contrairement aux artistes de métier, jouaient à l'intérieur, dans un petit théâtre éclairé aux chandelles. Avec cette pièce il a créé le premier exemple frappant de la « tragédie nocturne », exploitant avec succès les effets de torches qui vacillent dans les ténèbres. Même au Grand Guignol on dépasse avec peine les honneurs de cette scène où Antonio, pour venger l'assassinat de son père Andrugio par le comte Piéro, coupe la gorge du jeune fils de Piéro et laisse dégoutter le sang chaud sur le tombeau d'Andrugio.

En tout, Marston a écrit huit pièces. De plus, il a collaboré avec Jonson et Chapman, à *Eastward Ho*. Chez lui, il n'y a rien du réalisme de Jonson, rien de ses pointes. Tandis que Jonson pouvait terminer une pièce tout à fait sérieusement par les mots

« Par Dieu, voilà qui est bon et si cela vous plaît ne vous gêrez pas »

Marston, au contraire, avait l'habitude de s'excuser devant son public, comme par exemple

« L'histoire est imbécile, le décor trivial »

En général ses intrigues sont extravagantes et romanesques, mais tout à fait sans agiement. La scène ne se passe pas en Illyrie, mais en Cocufie. Marston était à la fois attiré et repoussé par l'idée du sexe. Il ne pouvait jamais la chasser de ses pensées. Et, pourtant, malgré son amertume, c'était presque un idéaliste. Chez lui, les insatisfaits ne sont jamais de simples cen-

(1) Cependant, ceux qui ont examiné ses ouvrages ont pour la plupart adopté le point de vue contraire. M. Legouis par exemple, nui en doute la sincérité de Marston et condamne sa grossièreté. « Sous prétexte de morale Marston se permet les plus grossières de sujet et de langage ».

Les preuves citées, ne font pas défaut pour justifier l'accusation. Dans chaque œuvre satirique il y a quelques traits du manège des choses immondes. Quand M. Legouis ajoute qu'on ne trouve presque rien chez lui qui représente « l'époque » il reconnaît implicitement que Marston est original et unique.

seurs Ils ont une philosophie de l'existence, claire et bien définie C'est dans *Antonic* et *Mellida* que Félice, écoeuré par l'égoïsme de courtisans corrompus, proclame « qu'il se sent parfaitement d'accord avec le bonheur universel », élève « une âme reconnaissante au Dieu Tout Puissant », se rendant compte qu'il r'est « ni beau, ni riche, ni spirituel, ni puissant, ni redouté »

Dans le *Mécontent*, Malevole est moins le cynique désillusionné que l'homme rendu enrage par le spectacle de l'être humain retourné à l'état bestial Albano, dans *What you will*, outé de la rumeur que sa femme va se remarier avec un autre, au seul bruit de sa mort, est écoeuré parce que l'amour le plus divin « auquel le temps n'apporte pas de changement et qui reste immortel malgré la mort », est devenu une fiction, une risée, une fable comique, de sorte que l'union des corps a cessé d'être un sacrement pour se ramener à une affaire et un marchandage

Devant l'absence de preuves extérieures et positives, il est toujours impossible de déterminer jusqu'à quel point un écrivain a cherché les éléments de ses œuvres parmi ses émotions personnelles Cependant, c'est assez rare qu'un auteur dramatique puisse faire surgir un conflit moral dont il n'ait rien éprouvé Quand on la considère sérieusement, l'œuvre de Marston révèle une évolution psychologique qui était assez fréquente à cette époque Il y a une comparaison étroite à établir avec la vie de John Donne Marston est arrivé à l'Université en jeune homme très sérieux, tout à fait ignorant du monde, attendant de la science la solution de tous les problèmes La suite se trouve dans le caractère de Lampatho Doria dans *What you will* qui est sans aucun doute une projection de l'auteur lui-même « et quand je me risquais timidement au dehors, tout conscient de mon engourdissement intérieur au milieu des esprits les plus déliés de notre époque, je ne pus m'empêcher de préférer des outrages Aujourd'hui, doux et soumis, je sais que je ne sais rien, mais ce rien, je le connais »

L'idéaliste essaya de guérir sa déception par la satire Ensuite le temps se chargea d'adoucir son code impitoyable et il poursuivit son expérience sans être jamais satisfait Quelques années plus tard il disparut du théâtre pour se faire ecclésiastique Il cessa d'écrire Il devint pasteur dans une paroisse après s'être marié heureusement Il mourut en 1624, tout à fait dans l'aisance On l'enterra à côté de son père, sous la table de communion, dans l'église du Temple Sur sa tombe, on grava les mots « Oblivioni sacrum » Il avait toujours eu une idée modeste de son travail

G B HARRISON

(Traduction F W. Crosse)

L'insatiable Comtesse

L'insatiable comtesse figure, à la date de 1613, dans les œuvres de Marston. On ne conteste guère que l'attribution soit exacte, on se demande si, comme souvent ailleurs, Marston n'a pas eu un ou des collaborateurs.

Parmi les Elizabethains, c'était sans doute l'un des moins artistes que Marston. Il a surtout la violence débordante et nue, la satire âpre et sans mesure. Aussi cette reprise du cas de Messaline, cette maladie du désir sexuel est un des sujets qui lui convenaient le mieux. Il y pouvait rafraîchir et enrichir la grossièreté d'un Juvénal de toute la grossièreté anglo-saxonne qu'il représente et qu'il sent. Le sentiment latin de la débauche, l'idée de l'excès dans un plaisir légitime, garde toujours quelque chose de joyeux dans son insolence, de vif et d'éclatant. Quand Marston reprend le cas à son tour et le rajeunit, humaniste incomplet et homme excessif, il y mêle autre chose, c'est le sang qui siffle aux oreilles, c'est l'absurdité dès le début, les yeux et le sens qui se voilent. La Comtesse n'a pas la conscience audace d'une Messaline, la témérité voulue du cavalier qui charge sans frein : ce n'est plus que la bête elle-même qui s'emporte et commande, et pour qui sa raison n'est plus qu'un fantôme qui l'importune, qu'elle secoue, et qui vient la torturer encore.

L'auteur de *L'insatiable Comtesse* avait sans doute les dons du satirique, si l'on n'entend pas par là l'indignation de l'honnête homme, et la raillerie de l'être équilibré contre tout ce qui est rupture d'équilibre, si l'on n'entend pas par là Horace ni Molière, il ne faut pas non plus confondre la satire avec le don comique qui aurait adouci ses peintures, et qui lui a donc, dans *L'insatiable Comtesse*, assez gracieusement manqué. C'est bien à la façon de Juvénal qu'il est satirique, mais d'un Juvénal assombri par la notion biblique du péché aussi bien que par son propre climat, c'est à la manière quelquefois de Boccace lorsque Boccace est sombre, et la principale vertu du satirique qui doit peindre en stigmatisant, c'est peut-être d'abord de se trouver tenté par les choses mêmes qu'il va maudire, et de souffrir avant de les arracher de lui-même.

Si nous connaissons mal la vie de Marston, du moins ses écrits confirment l'hypothèse de l'homme tenté par la chair, violent, et calmé avec l'âge. L'un de ses premiers écrits, *La Métamorphose de la statue de Pygmalion*, avait été condamné au feu, pour cause d'obscénité. Après une vie pleine de querelles et de réconciliations avec les autres poètes dramatiques, et en particulier avec Ben Jonson, Marston devait abandonner la carrière dramatique, devenu prêtre et curé de Christ Church en 1616, soit trois ans après avoir écrit *L'Insatiable Comtesse*, qui serait ainsi son dernier ouvrage. Si l'on accepte, pour sa naissance, la date de 1570 à 1575, cet ultime jet d'imagination brutales et effrénées, qui précéda la rupture de Marston avec le siècle marquerait chez lui cette crise si fréquente, ce retour d'impureté qui saisit les hommes mûrs au commencement de leur déclin, ou les ambitieux déçus en pleine force, au moment où leur ambition se brise.

Ce ne sont plus les discours épicuriens et ratiocinants qu'il avait mis, en son *What you will* dans la bouche de son Quadratus, c'est le déchaînement sombre de l'homme qui, pour peindre une tempête, trouve une image magnifique que Shakespeare n'a pas trouvée, et fait grouiller les boyaux de la mer

« *the sea grewe mad,
His bowels rumbling with wind passion* »

Mais si les élans sexuels de *L'Insatiable Comtesse* atteignent si bien la puissance, évitent si bien la monotonie (que les courtes satires d'un Juvénal même n'évitent pas), c'est grâce à la force et à la variété des contrastes. Ce qui fait ressortir la passion, c'est que Marston se retrouve bon anglais pour peser, du fond de son cœur, que la vie sociale et la cérémonie sont les choses les plus saintes, les plus sacrées qu'il y ait au monde. C'est dans *L'Insatiable Comtesse* qu'il fait prononcer ces vœux de mariage « puisse ce nœud qui vous lie, cette union Gordienne si bellement entrelacée aux yeux de Dieu, ne jamais se désunir, alors que le ciel lui sourit, sous tous les dards de l'infernal Jupiter »

C'est par ce contraste que *L'Insatiable Comtesse* n'est pas seulement le drame de la vie sexuelle sans frein, mais le drame du scandale, et non pas seulement social scandale intérieur dans les âmes mêmes qui s'en trouvent frappées. Ce contraste appartient bien à Marston lui-même.

On ne sait si les fragments lyriques qui apportent dans *L'Insatiable comtesse* un autre et plus agréable contraste lui appartiennent aussi. Il y avait, chez cet homme bouillonnant et fumeux, une sorte d'impuissance à travailler seul. Sans doute

Antonio de Melida, la *Vengeance d'Antonio*, sont parmi les plus forts tableaux de l'Italie des Elizabéthains, surtout gènoise et vénitienne comme celle de Shakespeare, qui trouble et emporte l'âme anglaise en lui apportant à la fois le midi, l'antiquité, la renaissance. Mais rien n'est si mal bâti que ces deux pièces. Marston avait aussi donné l'immanquable signe des tragiques incomplets ou fatigués, qui est d'écrire une *Sophonisbe*. Mais ses meilleurs ouvrages ont été écrits en collaboration. *Eastward Hoe* avec Chapman et Jonson. Quel est, dans l'*Insatiable Comtesse*, le lyrique inconnu qui l'a aidé, qui a donné à ses vers cet accent si singulier, cette sorte de fraîcheur solennelle, mêlée encore d'allégories et de mythologie, et qui semble annoncer moins Shelley que les paysagistes anglais du début du XIX^e siècle ? Problème d'érudit, mais que Marston bénéficie, en attendant, de ces moments de repos, de ces superbes intermèdes, de l'*Insatiable Comtesse*.

*Night like a solemn mourner frownes on earth, &
 Envying that day should force her off her robes,
 Or Phæbus chase away her melancholy
 Heavens eyes looke faintly through her sable masque,
 And silver Cynthia hies her in her sphaere,
 Scorning to grace black Night's solemnity*

Jean PRÉVOST

Thomas Dekker et le Drame Bourgeois

*... he, above the rest
In shape and gesture proudly eminent
Stood like a tower*

Pai la diversité inhumaine de son génie et la profondeur de ses conceptions, Shakespeare rejette dans l'ombre la multitude des dramaturges qui gravitent autour de lui. Chacun, cependant, exploite une parcelle de son génie, et tous sont grands par quelque côté. Greene a la fraîcheur, Marlowe le lyrisme échelonné, Ben Jonson la cruauté des effets, Kyd et Webster l'horreur et la violence, Beaumont et Fletcher la grâce romanesque, Middleton le réalisme insouciant, Dekker la verve et la bonhomie.

Celui-ci, bohème probablement sorti du peuple, et qui s'y replonge, en tire la substance la plus séduisante de son théâtre. Sa carrière dramatique, si peu connue qu'elle soit, semble s'étendre au premier tiers du XVII^e siècle. Il a donné dans beaucoup de genres très inégalement, et, sacrifiant aux coutumes de l'époque, son génie s'est accommodé avec facilité des collaborations les plus inattendues. Son nom est associé à ceux de Webster, de Ford, de Middleton, Chettle, Day, Rowley, et même de Ben Jonson. Le plus industrieux des faiseurs de pièces, et parmi les plus besogneux. Ben Jonson le tient en grand mépris, tant pour son caractère que pour son talent. Dekker s'en soucie peu, et, s'il passe trois ans en prison, il n'y laisse ni sa bonne humeur, ni sa très particulière cordialité. On perd sa trace après 1638. Il meurt sans doute en 1641, attachant à son nom quatre ou cinq pièces qui sont grandes, parmi lesquelles deux indiscutables chefs-d'œuvre.

Dekker est essentiellement élisabéthain. On ne peut pas le séparer de son temps ni de son milieu. Il faut le situer en quelque sorte géographiquement. Les frontières de la carte dramatique ne laissent pas, il est vrai, d'être parfois confuses, et il est

d'étranges chevauchements. Mais il y a des provinces distinctes, sinon du point de vue doctrinal, du moins de celui des tempéraments. La comédie devient, au cours des cinquante années de sa magnifique croissance un genre très évolué et dont les rameaux fleurissent, très différenciés. Partie de la simple effarésie conce d'esprit qui se satisfait du coasse de mots ou de l'imprévu des situations, elle évoluera vers l'étude des caractères en profondeur, tâche habituelle de la tragédie, après être passée par la romanesque et même le tragique, tout en utilisant les éléments les plus disparates du réel et de l'irréel. Un personnage donné, dont la courbe de vie ou plutôt la durée scénique, s'incurve vers un accomplissement heureux de sa destinée, doit, à un certain moment, lorsque sont épuisées les ressources de divertissement que nous offre le climat de son humeur, courir des risques. Ce sont ces risques inconnus qui lui redonnent vigueur et intérêt. Ils peuvent venir de l'extérieur — et nous avons la comédie de mœurs, ou de l'intérieur — et c'est la comédie de caractères, ou être le fruit tout gratuit de l'imagination du dramaturge — et voici la comédie féérique. Il est tout à fait surprenant de voir comment ces trois genres se développent dans le théâtre élisabéthain, vivent en bonne intelligence les uns à côté des autres, les uns même dans les autres, mais non au détriment des autres, et quelquefois même au cours d'une œuvre déterminée. Et le féérique, sous des formes d'ailleurs très diverses, peu à peu s'empare de toute l'atmosphère, composant ainsi un théâtre qui touche à la fois au réel et y échappe, grâce à l'optique particulière qui est devenue celle de tous les écrivains de théâtre. C'est ainsi, je crois, qu'il faut comprendre Dekker.

Son théâtre est un artifice au sens le plus élevé du mot. Il est une création de l'esprit. Il s'adresse à l'esprit. Il ne recherche ni la vraisemblance, ni la re-duplication du réel. Cela découle de son mépris absolu de toute règle — ou de son ignorance. Il sait par ailleurs, qu'il compose pour un spectateur prêt à le suivre dans tous ses débordements, à l'attention docile et exclusive de toute considération aristotélicienne. Il y a entre eux deux un pacte secret de crédulité, une égale acceptation des lois tacites de l'optique scénique, un culte égal pour le pouvoir souverain du langage. Dès que l'acteur est sur la scène, il est bien entendu qu'il n'est que cela. Il use des mots comme d'un chapelet magique qui met en branle des puissances secrètes de jouissance collective, et il fait perpétuellement, cette succession d'émotions par où la fatalité dramatique le conduit, indifférente aux exigences de la raison. Le mérite d'un tel système — qui n'est d'ailleurs pas système, mais bien plutôt expression spontanée d'un instinct créateur d'illusions, but unique du dra-

matage — c'est de prendre pour accoucheur, lorsque l'homme va au théâtre, il ne peut s'y contraindre à l'aise qu'oubliant et évanescent dans l'ombre les préoccupations viales de son univers quotidien, alors il accède sans effort à la poésie.

C'est la poésie déborde le cadre du langage, ou plutôt du style. Or, si l'on veut, le style poétique est un corollaire des données de l'optique théâtrale, données immédiates elles-mêmes de la conscience du dramaturge. Le théâtre n'est jamais une seule seconde semblable à la vie morte au plus fort de son élan. Il est un dépouillement à cet égard que le cinéma nous a toujours eus (ce à quoi il vise en aveugle parfois, s'il ne lui avait pas de flatter trop d'instincts assez bas des foules modernes — morales, sentimentales de classe, notisme superficiel, etc.). D'où ces recourus puissants, ces événements miraculeux, cette gaucherie enfantine dans le décor ou le grandiose, cette étrangeté d'angle dans laquelle baignent des fragments déformés du réel, d'où cette propension à pousser jusqu'à son extrême limite humaine le développement d'un caractère, la croissance d'une passion, l'incohérence d'une folie. De là s'en donne à cet égard l'effluve infini de la rupture avec le normal, abandon d'un thème pour un autre, enlèvement des destinées les plus étranges les unes aux autres, parallélisme des intérêts les plus opposés, contrainte et harmonie, fusion des langages les plus hétéroclites, tons sur tons, et surtout la spontanéité, verbeuse ou rythmée dans le sublime et le bouffon, qui emporte tout.

Dekker joue ce jeu dans son registre propre, et sur son clavier. Et c'est ici qu'il faudrait dégager sa note personnelle, parfois grêle, mais toujours juste, *genuine*. Avant tout, il a le don de la sympathie. Il n'a pas créé dans ses grandes pièces, de personnage qu'on soit contraint de haïr. Et ceux qu'on aime le plus sont Simon Eyre et le vicomte Finscobaldo, le dernier surtout. Gène eux dans le cocasse, et même l'arbitraire. Aucun des autres n'est entièrement méprisable, par même le Mathéo de l'*Honnête Coquin*, car il sert plutôt à mettre en relief le caractère de Bellafront, qui ne se propose pas comme foyer de notre attention. Ce don de sympathie marque le théâtre de Dekker d'une grâce particulière, place son réalisme aux antipodes de celui de Ben Jonson. Chez celui-ci, tout est systématique et minutier, l'étude de la corruption du cœur humain s'élève jusqu'aux abstractions sordides de *Volpone*. Chez Dekker, au contraire, circule une veine de bonne humeur enjouée, de jovialité agressive et presque têtue, confiance dans la vie, abandon total aux joies de franche lippée, aux perspectives hilarantes d'un bon « canular ». C'est l'esprit des artisans de la Cité, des apprentis, joyeux drilles, et même des valets fourbes et des procureuses, que leurs prouesses infâmes n'arrivent pas à souiller grémédiatement.

Le triomphe de cette humeur s'étale tout au long du *Jour de Fête du Cordonnier*, la comédie la plus entraînante de cette époque, la plus conforme peut-être aux vœux secrets d'un spectateur français, quoique, à défaut des unités classiques, il y règne cette unité de ton, si rare et si précieuse à nos yeux, qui nous épargne le malaise des trop brusques coups de tangage. L'intrigue est d'une simplicité déroutante : un jeune noble veut épouser la fille d'un grand bougeciis de la Cité. Les parents s'opposent à ce mariage. Avec l'aide des «nobles» cordonniers, le jeune Lacy vaincra les résistances. Mais ce sujet n'est qu'un prétexte. Ces amoureux manquent de caractère. Ils sont charmants, mais ne donnent pas le branle à la comédie. C'est le monde des artisans et des apprentis qui gravitent autour du maître-cordonnier, Simon Eyre, qui la fait vivre. Chansons, beuveries, farces. Enthousiasme irresistible, marivaudage, de la gaieté parfois, avec des nuances délicates, nuages vite dissipés d'un chagrin sans aliment sérieux. Tous les personnages sont des âmes simples, une mousse pétillante de fraîcheur de jeunesse, de bon vouloir. Nulles ténèbres dans les cerveaux, pas de replis malodorants dans les cœurs. La vie est belle, et allez donc ! Simon Eyre et ses acolytes nous reposent du cynisme aventureux de Falstaff.

À côté de la comédie populaire et bourgeoise, le drame bourgeois *La Courtisane Honnête* est la pièce la plus souvent citée de Dekker. Plus ambitieuse, plus variée, moins réussie, elle donne mieux la mesure de son génie. Un thème central, repris, depuis, jusqu'à la platitude, l'amour, purificateur des courtisanes. Mais la fantaisie de Dekker y ajoute la surprise d'un renversement. La deuxième partie du drame, écrite à un quart de siècle d'intervalle, raconte les tourments de Bellafront que l'on exhorte à l'impureté, mais sans succès, bien que sa vie conjugale n'ait pas été précisément un succès. Là-dessus se greffe une intrigue secondaire, thème bouffon par excellence celui-là, où l'on voit un drapier, mari modèle de patience, que sa femme s'efforce en vain de faire sortir de son caractère, à grands coups d'expériences burlesques et de farces vulgaires, intarissablement montées contre lui. Il y a même une troisième intrigue, qui donne à la pièce, par un artifice banal et romanesque, son unité théâtrale. Stratagème un peu macabre, mort simulée, qui fournit une ou deux belles scènes. Mais quelle variété de personnages ! Ils sont traités avec le réalisme habituel de Dekker, verve et entrain sans être marqués de traits infamants. Tout un monde entoupe de noceurs, de valets, de maquereaux et d'écrouleuses, des apprentis et des grands seigneurs, des fous et des filous, tirelaine et prostituées, au langage savoureux, aux mines qui en disent long. Cela s'agite et grouille et discourt follement,

nouant et dénouant les fils des intrigues diverses sur la trame transparente d'une volonté de composition un peu primitive. Nous avons l'impression du compliqué dans la gaucherie, d'un art subtil et maladroît, d'une insouciance désarmante. Il s'agit tantôt d'amener une réplique, ou de mettre un personnage en relief, ou de satisfaire on ne sait quel instinct obscur de charlatan de force promu au rang de dramaturge. Bons mots, préciosité, rhétorique, humour, et un sens très relatif de la dignité dramatique. Dès qu'il pense au pathétique, il s'empêtie dans l'emphase, mais s'il veut bien rester dans la coulisse, et rentrer ses discours à effet, il n'y a plus de morceaux de bravoure. L'art de Dekker triomphe dans la retenue, dans la bonhomie, non dénuée d'extravagance. C'est ainsi qu'il anime Friscobaldo qui vit au premier plan, parce qu'il est un personnage du second. Et ainsi la poésie jaillit par intermittences, comme dans *Old Fortunatus*, pièce injouable et presque illisible, où des allégories fantasques donnent au drame couleur de vie par la bizarrerie même des inventions. On comprend pourquoi Lamb a loué cette comédie au-delà de toute raison. Elle suppose un entier détachement du réel, une nostalgie incurable des régions où la raison et la mesure perdaient leurs droits. De même, le roman-que un peu trouble de *la Sorcière d'Edmonton* est un canevas séduisant sur lequel s'inscrivent d'une façon désordonnée les appels récurrents d'un lyrisme incoercible et d'un amour de la vie que les puissances mauvaises de l'amour et de la mort n'arrivent pas à subjuguer.

Dire de Dekker qu'il est inégal est une banalité. Tous ses contemporains le sont au même degré. Ils font leur métier pressés par la nécessité de l'inspiration et la fatalité de l'opportunisme. Rares sont ceux qui visent à l'immortalité. Ils connaissent les risques de la profession, ils les courent. Du moins ils ont le loisir d'être poètes, car ils savent qu'ils font commerce d'illusions. Ils dépouillent la vie, bonheur ou malheur, de ses éléments pathétiques et ils composent, avec des mots, un monde d'images qu'ils restituent aux regards curieux de leurs contemporains, en le teignant de leur couleur sympathique, tout baigné de leur grâce particulière, et cela presque à leur insu ! Dekker est plus sourires que larmes, il est sourires au seul des larmes, et sa fantaisie, lorsqu'elle sort des cadres de l'humain, y est si mal à son aise que lui-même ne semble pas en faire état. Mais lorsqu'il trouve des compères en indulgence et joie de vivre, il est alors si endiablé qu'il mène la danse, infatigable, et vous entraîne avec lui.

HENRI FLUCHÈRE.

Mesure de Thomas Heywood

Dans son florilège du théâtre élizabéthain, Charles Lamb emploie, pour définir Heywood et l'exalter, une formule qui a pu nuire à notre auteur, ou donner de lui une idée fausse. Il l'appelle « a prose Shakespeare ». Il serait injuste de traduire cela par « un Shakespeare prosaïque », ou d'autre part, « un Shakespeare en prose ».

Saintsbury, dans son incomparable ouvrage *Elizabethan Literature*, remarque que cette formule peut suggérer à des lecteurs étourdis un auteur qui atteindrait en prose le niveau que Shakespeare a atteint en poésie. un Swift, un Carlyle. Mais, poursuit-il, Heywood s'apparente, selon Lamb, à Shakespeare d'une manière incomplète et prosaïque, à condition que l'on enlève à cette dernière épithète ce qu'elle a de péjoratif. « Ce que Heywood a en commun avec Shakespeare, c'est sa sympathie pour les caractères ordinaires et domestiques, son aversion pour les vices extrêmes, son humanité, sa tendresse ».

On ne saurait mieux désigner et définir l'essentiel de Heywood, cette *via media*, où il se tient, ce climat moyen, c'est à la fois sa force et sa faiblesse. Sa force, parce que les êtres qu'il nous dépeint sont à la mesure de presque tous ceux que nous coudoyons, et que nous pouvons ainsi mieux contrôler la vérité de ses peintures. Nous ne rencontrons pas souvent de ces âmes violentes et déchaînées, que les autres dramaturges élizabéthains se sont complu à animer, depuis Jeronimo et Tamburlaine jusqu'au Giovanni de Ford.

Non, on ne trouve pas chez Heywood ces régions extrêmes où Shakespeare se meut avec une aisance souveraine : ces terres chaudes de la passion que sont Roméo et Juliette ou Antoine et Cléopâtre, les landes désolées où errent Macbeth et le Roi Lear, ni surtout ces lieux dont le grand poète ressuscite en le magnifiant l'antique paganisme indigène, la forêt d'Obéron et de Titania, l'île de Prospero. Et voilà pourquoi j'ai pu parler de la faiblesse de Heywood. Celui qui, par réaction contre la sagesse bourgeoise de Molière et l'art dépouillé de la tragédie du XVII^e français, pénètre dans le répertoire élizabéthain comme dans une

sylve enchantée, qu'il espère peuplée de fées, de sorcières, de spectres et d'assassins glorieux, celui-là risque de se trouver déçu lorsqu'il en vient à Heywood.

Ce jugement serait hâtif et injuste. Je concède que notre auteur n'offre pas des traits aussi marqués que les autres Elizabethains. Sa physionomie paraît un peu effacée, un peu grise, lorsqu'on le compare, non seulement à Shakespeare, mais au pédant truculent qu'est Ben Jonson, à ce pré-Baudelaire qu'est le douloureux et funèbre Webster à Ford le mélancolique, et même à l'improvisateur bouillonnant et ingénieux qu'est Dekker. Heywood est surtout remarquable par ce qu'il est le peintre des bons bourgeois de Londres, du boutiquier de Cheapside orfèvre, drapier, ou épicière, et des apprentis batailleurs. Mais remarquons tout de suite que ces boutiquiers diffèrent essentiellement de ceux de l'époque Louis-Philippe, de ceux que raillaient Henry Monnier et Daumier, parce qu'ils vivent à l'époque des grandes entreprises d'outre-mer. Leur horizon n'est pas borné, et de leur étroite boutique ils sont éblouis par le monde exotique que leur dévoilaient les grands aventuriers qu'étaient Hawkins, Grenville, Drake, et Raleigh. Tel apprenti, ou tel petit marchand, embaqué sur un navire avec une pacotille, avait chance de revenir richissime.

Voilà pourquoi une bonne part des drames de Heywood, qui mettent en scène des bourgeois, traitent de voyages lointains et d'aventures. Ces voyages et ces aventures ne sont pas des rêveries de poète, ni des inventions de dramaturge : c'est le thème qui hante les cerveaux des spectateurs de ces drames, enflamme leur curiosité et leur avidité. Pour les uns, cela suggère des paysages nouveaux, des combats sur terre et sur mer, des animaux étrangers et des femmes de couleur. Pour les autres, ce sont les mines d'or de l'Eldorado, les galions espagnols, les riches cargaisons de perles et d'épices.

« Comme Plymouth déborde de galants s'écrit le *Premier Capitaine* dans *La Belle Fille de l'Occident*, et comme les rues étincellent d'or ! Vous ne pouvez rencontrer un homme qu'il ne se soit paré d'une écharpe et d'un panaché, si bien qu'il semble que toute la fierté de la galanterie anglaise soit ici au port. » Ces galants dont Plymouth déborde, ce sont les compagnons de Drake, moitié pirates, moitié marchands, qui brûlent d'aller pourchasser et piller les vaisseaux espagnols.

✱

✱ ✱

Ce qu'on sait sur Heywood est peu de chose. Il était du Lincolnshire, et fut *fellow* de Peterhouse à Cambridge. Il commença d'écrire en 1596, et fut acteur dans la troupe de Henslowe. On sait qu'il vécut vieux, mais on ignore la date de sa

mort. On connaît de lui vingt-quatre pièces, ce qui est peu, puisque dans la dédicace au lecteur de son *Voyageur Anglais*, il confesse avoir à cette date collaboré à 220 pièces. Il fut aussi l'auteur de compilations de toute espèce, qui durent être pour lui des travaux de librairie. Le libraire Kirkman nous a transmis qu'il était grand travailleur, et que pendant plusieurs années il s'astreignit à ne pas laisser passer un jour sans écrire.

On peut classer sommairement ses pièces en trois catégories : les drames historiques, les drames mythologiques, et les drames bourgeois.

De l'aveu de tous, ses drames historiques sont médiocres. Heywood n'avait pas les reins assez solides pour s'attaquer à de vastes sujets, pour entrechoquer des royaumes. Il retrouve sa verve quand il peut évoquer de bons bourgeois de Londres. Dans son étude sur Heywood qui fait partie de *The Age of Shakespeare*, Swinburne remarque très justement que le vrai héros du Roi Edouard IV, c'est l'orfèvre Matthew Shore.

J'avoue n'avoir pas lu la suite de pièces où Heywood a dramatisé la mythologie gréco-romaine, et qui s'appellent *L'Age d'Or*, *L'Age d'Argent*, *L'Age de Bronze* et *L'Age de Fer*, et je le regrette, car elles ont été très diversement jugées. Symonds, dans son introduction au choix de pièces de Heywood de la « Mermaid Series », les traite assez mal. Il ne leur concède que de rares passages agréables, les uns d'un lyrisme coloré, les autres d'une bouffonnerie mythologique où Heywood se révélerait un précurseur de Scarron, de Daumier et d'Offenbach. Samtisbury, lui, déclare ces drames insipides. Swinburne, par contre, est fort élogieux. Il est vrai qu'il suffit d'avoir lu vingt pages de critique swinburnienne pour comprendre que, si les jugements de Swinburne ne sont jamais sots ni plats, ils sont neuf fois sur dix faussés par des outrances et des parti-pris qui font qu'on ne peut leur accorder aucune confiance. Le précieux recueil de A. H. Bullen, *Lyrics from the Dramatists of the Elizabethan Age*, contient deux poèmes lyriques, l'un un hymne à Diane extrait de *L'Age d'Or*, l'autre un hymne à Cérès extrait de *L'Age d'Argent*. Ni l'un ni l'autre n'offrent l'élégance et la fraîcheur de John Lyly, ou l'opulence serrée de Ben Jonson.

On peut adjoindre à ces drames mythologiques le masque de *La Maîtresse de l'Amour*, qui met en scène la fable de Psyché. Il contient une malédiction contre les femmes prononcée par Cupidon irrité, qui mérite d'être citée :

« Vous serez toujours rebelles comme la mer, et comme les vents, inconstantes. Vous convoiterez avant tout ce qui est défendu, et ce que vous devrez aimer vous répugnera. Vous serez savantes en désir, mais lorsque ce sera le moment de jouir, vous risquerez de perdre le ciel pour vous contenter d'un jeu. »

Enfin, avant d'en venir aux drames bourgeois, il faut parler du *Viol de Lucrèce*. Cette dramatisation de Tite-Live ne manque pas par moments de force, et même, d'une violence serrée peu fréquente chez Heywood. Ce qui la rend singulièrement déconcertante, c'est le personnage de Valérius. Comme le dit Cellatir, « il n'est que chansons », et à travers tout ce drame atroce où se déchaînent l'ambition, le meurtre et la luxure, il n'ouvre la bouche que pour entonner, souvent de la façon la plus choquante, des chansons joyeuses, bouffonnes ou gaillardes. Imaginez Maurice Chevalier et son répertoire intercalé dans *Le Roi s'amuse*. Il est juste de dire que plusieurs de ces chansons sont charmantes, notamment celle-ci, dont la saveur fraîche et rustique rappelle certains chœurs des *Oiseaux* d'Aristophane, et qui transporte le lecteur en pleine campagne, par une aube de mai :

« *Décamppez, nuages, et bienvenue à toi, jour ! Avec la nuit nous bannissons le chagrin. Gentille brise, souffle doux, et toi alouette, monte tout droit, et va donner le bonjour à mon amour. Pour lui plaire, j'emprunterai des ailes à la brise, et des notes à l'oiseau. Oiseau, lisse ton aile, rossignol, chante, pour donner le bonjour à mon amour. Pour donner le bonjour à mon amour, j'emprunterai des notes à tous.* »

« *Dans ton nid éveille-toi, rouge-gorge. Chantez, oiseaux, dans tout sillon, et que de tout bec, une musique aigue donne à mon bel amour le bonjour. Merle et grive, dans tout buisson, sans serrer, linotte et moineau, ô vous, gentils lutins, entre vous, donnez le bonjour à mon bel amour. Pour donner à mon amour le bonjour chantez, oiseaux, dans tout sillon.* »

✱

✱ ✱

J'en viens maintenant aux drames bourgeois de Heywood, c'est-à-dire aux pièces telles que le *Voyageur Anglais*, *La Belle Fille de la Bourse*, *la Fortune sur Terre et sur Mer*, *la Belle Fille de l'Occident*, sans oublier *Une Femme tuée par la douleur*, qui est incontestablement son chef-d'œuvre.

On n'a pas oublié qu'une adaptation de ce dernier drame, due à Jacques Copeau, forma le spectacle d'ouverture du Théâtre du Vieux-Colombier. Ceux qui la virent jouer furent frappés par le pathétique sobre de cette pièce, qui se déroule dans un milieu de propriétaires campagnards. Un mari découvrant que sa femme est adultère, se refuse à la châtier par la violence, et se contente de l'éloigner, elle, vaincue par une telle modération, meurt en implorant le pardon de son époux, qui le lui accorde. Pour beaucoup de spectateurs, aux yeux desquels un drame élizabéthain ne pouvait être qu'un tissu d'horreurs et de sentiments excessifs, cette pièce où le conflit des âmes est tou-

jours maintenu dans des limites moyennes, et qui d'un bout à l'autre est imprégnée d'humanité et de charité, fut une surprise.

Tous ceux qui ont étudié Heywood ont relevé qu'*Une Femme tuée par la douceur* mériterait pleinement d'être un chef-d'œuvre, si deux gros défauts ne la déparaient. D'abord, la puénilité de l'intrigue secondaire, intrigue que Copeau foit judicieusement supprima. Ensuite, la scène, incroyable d'in vraisemblance et de maladresse scénique, qui nous montre Mrs Frankford tombant dans les bras de son séducteur dès sa première tentative, sans la moindre lutte, et sans que l'auteur prenne la peine de justifier une docilité aussi étrange. Swinburne, qui signale également cette tache, la rapproche de celle qui gâte le *Voyageur Anglais*, et est du même genre après nous avoir dépeint l'étrange accord platonique du jeune Géraldine et de Mrs Wincott. Heywood nous révèle brusquement que cette chaste amoureuse est en fait la maîtresse du meilleur ami de Géraldine.

D'aussi énormes maladresses sont déconcertantes. Elles surprennent moins lorsqu'on se rappelle que le théâtre élizabéthain est l'œuvre de gens qui tâtonnent et font des tentatives, l'œuvre d'un peuple qui, mis en face d'une difficulté ne délibère pas, mais « muddles through ». Mais surtout, ces maladresses s'expliquent, à mon avis, si l'on prend garde que Heywood, dans ces deux drames, s'est attaqué à des problèmes de casuistique morale et a tenu à les traiter sans quitter du pied le terrain de la réalité, sans s'échapper, comme la plupart de ses confrères, par le lyrisme ou par une psychologie subtile, éblouissante, et arbitraire. Ces problèmes ont intéressé Heywood, ne se sentant pas capable de les résoudre brillamment, et pressentant qu'ils surprendraient son public, il les a traités avec ce mélange de hardiesse et d'indécision que rend bien l'expression anglaise *to fumble*. Présenter au public élizabéthain un mari indignement trompé qui se contente d'éloigner de sa demeure l'épouse coupable étant assez audacieux, et je doute qu'il se soit rencontré, dans l'Angleterre du XVII^e siècle, beaucoup de Frankfords. Sans doute pour pallier son audace, Heywood a tenu à conclure par la mort de l'épouse repentante. Si elle n'est pas châtiée par son époux, elle l'est par son créateur, le dramaturge, mais Heywood n'a pas songé qu'aux yeux d'une époque plus charitable, cette mort ietne au pardon de Frankford sa grandeur.

De même, le *Voyageur Anglais* nous montre Heywood s'attaquant à des situations qui nécessiteraient une rare délicatesse de touche, et échappant à l'odieux ou au ridicule, grâce à sa candeur, à sa hardiesse ingénue.

Géraldine revient de voyage, pour trouver celle qu'il aime mariée à un vieil homme. Ils s'avouent l'un à l'autre qu'ils n'ont pas cessé de s'aimer, mais se refusent à être adultères. Et voici une partie de l'étrange dialogue qu'ils échangent

GÉRALDINE — Vous méitez, même pour lui (Wincott, le vieux mari) d'être éternellement jeune, et lui, pour vous, que la jeunesse lui soit rendue, tant votre sincère amour conjugal est mutuel [] Quoiqu'il en soit, aimons-nous toujours, je vous en prie cela, le voisinage et les mœurs nous le permettent, autant que les lois divines et humaines l'approuvent entre frère et sœur Dieu nous préserve qu'elles nous empêchent de nous vouloir du bien !

Mrs WINCOTT — Si elles le faisaient, nous pourrions proclamer qu'elles ne sont pas charitables, ce qui, rien qu'à le concevoir, serait un péché mortel

GÉRALDINE — Voulez-vous convenir d'une chose avec moi ?

Mrs WINCOTT — Oui, comme avec quelqu'un qui dans mon sein a la seconde place, auprès de mon cher époux

GÉRALDINE — Voilà ce que je désire, et rien que cela avoir une place auprès de lui

Mrs WINCOTT — Vous pouvez déjà en présumer, mais peut-être songez-vous à exiger davantage

GÉRALDINE — Voici seulement ce que je veux en plus Votre époux est âgé, lui auquel mon âme souhaite d'atteindre l'âge d'un Nestor, tant j'apprécie ses mérites Pourtant si (car l'expérience et la nature chaque jour nous enseignent que les hommes ne vivent qu'un temps, surtout ceux qui sont vieux et affaiblis) s'il était appelé, loyalement, dans la pleine maturité de son âge, et qu'à nous deux soit accordée une vie plus longue, voulez-vous m'accorder votre veuvage ?

Mrs WINCOTT — Vous ne demanderez que ce que j'allais implorer de vous Votre bouche a prononcé les mots qui étaient mes pensées

GÉRALDINE — Faites-en le vœu

Mrs WINCOTT — Soit, comme j'espère miséricorde

GÉRALDINE — C'est assez ce seul mot me comble de bonheur

Cet extrait montre quel est le ton, l'atmosphère de cette scène Je ne vois de comparable à cette étrange situation que la seconde partie de la *Nouvelle Héloïse*, avec cette différence que Rousseau ne parvient pas à nous faire admettre qu'un tel ménage à trois puisse exister, tandis que Heywood, lui, y arrive Précisément grâce à cette hardiesse ingénue dont je parlais tout à l'heure Pourquoi faut-il qu'il vienne gâter cela en nous révélant, sans la moindre explication, que la femme capable d'une telle hauteur de sentiments trompe, et son mari, et son chaste amant, avec un tiers ?



Il est regrettable que Heywood ne se tienne pas toujours à la

hauteur qu'il atteint dans « *Le Voyageur Anglais* » et « *Une Femme tuée par la douceur* ». Ses autres drames bourgeois ne visent qu'à divertir le public, c'est-à-dire qu'elles tiennent à la fois du mélodrame de l'Ambigu, de la pièce du Châtelet, et de la grosse faïce de l'Eldorado. Il est assez fâcheux que, lorsqu'il traite le thème de la sorcellerie dans sa pièce des *Sorcières du Lancashire*, le sens du merveilleux et du fantastique lui ait totalement fait défaut. Il n'a vu dans la sorcellerie qu'un prétexte à charges bouffonnes, à des scènes de duperie, rien qui rappelle, je ne dis pas les mégères de *Macbeth* ou la figure immortelle qu'est Caliban, mais même ce halo d'horreur qui tremble autour de la Sorcière de Middleton.

De toutes ces œuvres secondaires, la *Belle Fille de l'Occident* me paraît une des meilleures. C'est une sorte d'esquisse b'usque, une image d'Épinal au dessin sommaire et au coloris bariolé. En une suite de scènes rapides, l'auteur nous transporte de Plymouth en Cornouailles, puis aux Açores, puis au Maroc et à Florence. Mais l'allure est excellente, les personnages, bien que sommairement indiqués, sont vivants, et ce drame un peu puéril, mais qui ne s'attarde jamais, conviendrait admirablement pour un théâtre de marionnettes. Ajoutons qu'avec des moyens aussi simples, Heywood nous évoque parfaitement l'atmosphère de l'Angleterre au moment des conquêtes d'outremer, l'Angleterre devenue un gigantesque nid de pirates et d'aventuriers.



Le Masque de la Maîtresse de l'Amour, dont j'ai parlé tout haut, est commenté, du commencement à la fin, par deux personnages qui tiennent un peu le rôle du compère et de la comère dans une revue moderne. L'un est Apulée, l'auteur de la légende, poète subtil et enthousiaste, qui explique l'allégorie, l'autre est Midas, un gros lourdaud, qui ne comprend rien à toutes ces finesses, et ne se plaît qu'aux gambades des clowns et aux quolibets des pitres. Par une invention qui peut paraître d'abord surprenante, Heywood les a tous deux affublés d'une tête d'âne, il veut ainsi tourner en dérision aussi bien l'exaltation excessive que l'épaisse sottise. Cette méfiance du trop haut et du trop bas que symbolise cette image me paraît définir fort bien l'idée essentielle sur quoi Heywood est centré, l'idée que la sagesse est dans l'équilibre, se cherche dans la *via media*. C'est par là, comme je l'ai dit au début, qu'il se rapproche de Shakespeare, par sa tempérance, et aussi par son appréhension de la délicatesse morale, sa compréhension de la pauvre âme humaine.

François FOSCA

Les Caractères Féminins chez Thomas Middleton

Le genre qui éclate dans *The Changeling* est capricieux mais non accidentel. La meilleure tragédie de Middleton, après celle-ci, est *Upon a Beware Women*. Ainsi que son nom l'indique, le sujet de cette pièce est plus arbitraire et moins fondamental que celui de la précédente. La pièce elle-même, bien que cénaturée par la grossièreté et le burlesque, semble plus ennuyeuse. Middleton s'abandonne au ton moralisateur de l'époque. Aussi, à première vue, pourrait-on déclarer qu'il s'agit d'un simple document sur la fin de l'époque élizabéthaine. Mais, brusquement, un personnage se met à flamber dans un pur feu de perversité. La noirceur des personnages dans *Women beware women* n'est autre que celle, toute conventionnelle, propre à la scène du temps. Néanmoins, l'exaspération de Bianca, la femme qui épousa un homme d'un rang inférieur au sien, qui renonça à ses ambitions légères, commence à surgir lentement du vide, et les véritables passions humaines à émerger lentement de la complexité des motifs où elles avaient pris source. Là, encore, en écrivant ce qui paraît être superficiellement un mélodrame italien de convention, Middleton a exprimé les sentiments humains éternels. Dans cette pièce, il révèle son intention — plus qu'aucun autre de ses contemporains — à l'aide d'insinuations, de doubles sens, et il emploie ce jeu d'échecs dont il devait faire un usage plus direct à des fins satiriques dans ce morceau parfait d'art politique littéraire *A game at Chess*. L'ironie ne peut être plus poussée que dans

*Did I not say my duke would fetch you o'er, Widow?
I think you spoke in earnest when you said it, madam
And my black king makes all the haste he can too
Well, madam, we may meet with him in time yet
I've given thee blind mate twice*

Rien de plus vrai dans le drame élizabéthain que l'amour-propre et l'orgueil grandissant de Bianca lorsque le Duc la courtise

*Troth, you speake wondrous well for you old house here,
'Twill shortly fall down at your feet to thank you,
Or stoop, when you go to bed, like a good child,
To ask your blessing »*

En dépit de longs discours déclamatoires, de toutes les scènes de terreur conventionnelles dans le style italien, Bianca, comme Béatrice dans *The Changeling*, reste une vraie femme, plus vraie qu'aucune autre dans le drame élizabéthain. Bianca incarne le type même de la femme qui n'obéit qu'à la vanité.

Mais si Middleton, dans la tragédie, a mieux compris le tempérament féminin que tout autre dramaturge de son temps, que le créateur de la Duchesse de Malfi, que Marlowe, Tourneur, Shirley ou Fletcher, que chacun d'eux à l'exception de Shakespeare, il sut aussi mieux qu'eux, présenter dans la comédie un type de femme plus subtile. *The Roaring Girl* ne semble avoir aucun rapport avec les tragédies de Middleton, cependant il est convenu de lui en attribuer la paternité. C'est le type même des comédies de Middleton et la meilleure. Dans ses tragédies, il emploie toutes les scènes de terreur à l'italienne de l'époque et apparemment à seule fin de flatter la mode du jour, cependant, sous ces procédés apparaît toujours une vision paisible et claire des choses telle qu'elles sont et « rien de plus ». Il en est de même dans ses comédies, elles sont grandiloquentes; les pères sont lourds et déclament à la façon de pères obtus, les fils sont mal élevés, licencieux et commettent toutes les folies qu'on est en mesure d'attendre d'eux, le développement de l'intrigue se déroule selon le thème ordinaire. Middleton s'applique à satisfaire son public et à lui offrir ce qu'il attend de lui, mais, sous ces procédés, l'observation de la nature humaine se révèle aussi nette, et placide. *The Roaring Girl* est aussi artificielle que n'importe quelle autre comédie de l'époque, son sujet sonne aussi atrocement faux, mais la Fille elle-même reste vraie. Elle peut déclamer, se conduire d'une façon insensée, elle représente néanmoins le type de la femme qui a renoncé à tout bonheur personnel et qui ne vit que pour un principe. Nulle part plus clairement que dans *The Roaring Girl* le ton de Middleton n'apparaît plus distinct de celui de Dekker. Dekker est tout sentiment, en effet, dans les passages tant admirés de *A Fair Quarrel*, exploités par Lamb, l'atmosphère propre à Dekker, sinon son style, semblera au critique non prévenu plus comparable avec celle de Middleton. Or, *A Fair Quarrel* évoque Middleton autant, sinon plus, que Dekker. Il est vrai que *The Spanish Gypsy* ne peut lui être que difficilement attribué. Mais le personnage de Moll Cut Purse de *The Roaring Girl* appartient plus à Middleton qu'à tout autre. Dans la tragédie de Middleton circule ce courant souterrain de réalisme qui est étroitement uni à la poésie, le même élément apparaît dans sa comédie.

Mais la comédie de Middleton n'est pas comme celle de Congreve une étude de mœurs déterminées, à la façon de la dernière manière de Dickens, c'est encore une comédie de types.

seulement aux intérêts communs aux marchands de la cité mais aussi qu'elle affecta le bon ou ce la noblesse. Un poète qui comme celui de *Moll Cut Purse* eût été impossible dans la conception de la Restauration, considérée comme document social la comédie de Middleton mais le passage du pouvoir des aristocrates aux au profit de ceux de la ville ou s'appropriant petit à petit les terres. Elle présente dans ce domaine un très grand intérêt. Mais d'un point de vue littéraire, comme poète impartial de la nature humaine, la comédie de Middleton ne doit être évoquée que par sa vraie et éternelle figure de *Moll the Roaring Girl*. Sans aucun doute, ce personnage est « photographique » et nous fait pénétrer dans la vie populaire au temps beaucoup plus profondément que les comédies de Shakespeare ou de Jonson et mieux que toute autre œuvre à l'exception des pamphlets de DeWier, de Greene et de Nashe. Et si *The Roaring Girl* n'était être une grande pièce en dépit même des longs discours fastidieux que prononcent les principaux personnages, en dépit des ruses maladroites du sujet c'est grâce que Middleton, sans timidité, sans sentimentalité ni préjugé était un grand observateur de la nature humaine.

Enfin Middleton est un bel exemple au grand diable anglais. Il n'apporte rien de nouveau et n'est simplement qu'un excellent témoin. De temps en temps, par hereus, et quand la nécessité dramatique l'exige, il se révèle grand poète, grand maître de versification.

*I that am of your blood was taken from you
For your better health, 'look no more upon' it
But cast it to the ground regardlessly,
Let the common sewer take it from distinction,
Beneath the stars, upon your meteor
Ever hung my tale, 'mongst things corruptible,
I ne'er could part it from him, my loathing
Was prophet to the end, but ne'er believed*

L'homme qui écrivit ces lignes reste impénétrable, solitaire, sans renommée, acceptant toute collaboration, indifférent à la gloire, mourant sans que personne sache quand ni comment, n'obtenant, en trois cents ans, aucun succès personnel. Il écrivit cependant une tragédie qui, plus que toute autre, à l'exception de celles de Shakespeare, possède une profonde et permanente valeur morale et dramatique et une comédie qui, plus que toute autre dans le théâtre élizabéthain, présente un type de femme noble et libre.

T. S. ELIOT

(Traduction G. C.)

Cyril Tournear, dramaturge noir

De la vie de Tournear, on sait si peu de chose qu'en le qualifiant de noir on pourrait se demander sans exagération notable si cette épithète ne s'appliquerait point par hasard à la couleur de sa pigmentation épidermique. Certes, une telle particularité n'eût pas marqué d'admirer l'attention des historiens de la littérature anglaise, à plus forte raison des chroniqueurs de son temps (À ce propos, faisons remarquer que le nombre de nègres séjournant à Londres au début du XVIII^e siècle devait être assez limité, c'est là un sujet peu étudié en France et réservé à d'improbables spécialistes). Quoi qu'il en soit, la question n'est pas résolue et reste d'autant plus sujette à discussion que, jusqu'à ces dernières années (il y a exactement quarante ans — comme le temps passe!) on ignorait tout de la vie de cet auteur. À cette époque — ainsi que je l'ai appris dernièrement dans un dictionnaire — un éminent érudit de nationalité anglaise et dont le nom m'est d'ailleurs sorti de la mémoire, un britannique chartiste, dis-je, découvrit dans de vieux documents que

primo le 23, 12, 1613, C. T. toucha 41 schillings pour avoir porté le courrier royal à Bruxelles,

secundo C. T. était marié,

tertio C. T. fit partie de l'expédition anglaise contre Cadix (1625), après l'échec de cette entreprise, il fut débarqué, malade, à Kingale (Irlande) et mourut le 28 2 1626.

Marcel Schwob imagina beaucoup mieux, mais naturellement du point de vue scientifique, même le plus indulgent et le plus latitucinaire, la « vie imaginaire » qu'il écrivit (reste nulle et non avenue. Non moins naturellement, personne n'est obligé d'adopter le dit point de vue et lorsqu'on se promène en rond dans un square, le cerveau mou et la langue pendante, et que brusquement l'on s'avise de penser à Cyril Tournear, rien n'empêche de le voir insultant les dieux, assassinant les rois, incendiaire, incestueux, fils d'un dieu inconnu et d'une prostituée.

Pour revenir au *non*, c'est un génie qui ne plaît pas beaucoup en France, car le noir est un genre, et dont les éléments essen-

tiers sont incestes, le meurtre, les supplices, le poison, le viol, les féroces les cruettes. Eh bien, on ne le croirait pas, il y a des gens qui font les dégoûtés, un inceste³ peu⁴ un viol⁵ pour⁶ une cizure d'assassins⁷ qu'est-ce que c'est⁸ cre ça⁹ ! C'est lassant à la fin, disent ces gens. C'est ennuyeux, redissent-ils. C'est connu. C'est banal. On a déjà vu ça cent fois, bêlent-ils.

On ait-on pas¹ ! Mais ce dont on ne se lasse jamais, n'est-ce pas c'est de la culture intensive de la petite fleur bleue et du triomphe de la vertu incarnée dans la personne d'un individu généralement uniforme se et ou baiser sur la bouche annonciateur d'une nombreuse progéniture et de la bonne grand-mère assisquant à la pâte oméga le sable de son petit-fils le saint-cyrien. Ça, alors, on en reveut, on s'en gargarise indéfiniment de toutes ces *bonnes choses*. Tandis que les meurtres et les incestes — c'est ridicule. N'en parlez pas aux honnêtes gens. Ils vous riront au nez. Oh, ça les fait rire. Ils trouvent ça grotesque. Allez donc parler de guillotine à un juge, d'assassinat, à un officier, de viol à un curé, de supplice à un fils — mais ça c'est ridicule pas, voyez¹ !

Du temps de Cyrille Tournour, il n'y avait pas de guillottes, chacun le sait, mais il y avait des échafauds. Dans la *Tragédie de l'Athée* (1611), il y en a un, d'échafaud, et qui se dresse, (car on dit toujours des échafauds qu'ils se dressent, comme des bêtes féroces), pour le supplice de Chailemont, un brave et honnête gentilhomme, dont on a tué le père dont on a volé la fiancée et qui a eu le malheur de tuer l'homme de confiance de son oncle, l'athée d'Amville, auteur de ces méfaits et mécréance. Oh, ce dernier ne se satisfait pas de voir trancher la tête de son revu, il veut ensuite son cadavre pour le disséquer, ce qu'on lui accorde enfin, il désire décapiter lui-même Chailemont. Monsieur, disent les juges, vous deshonorerez votre nom. D'Amville s'en moque. Il s'en va de la hache du bûcheron, mais la machine si maladroitement qu'il s'ouvre le côté et meurt en avouant qu'il y a une force plus puissante que celle de la nature — « la mort luxurieuse me viole, comme j'aurais voulu violer Castabel'a » (sa belle-fille). Ainsi, par cet extraordinaire événement, Belfoest est vengé.

Il semble que Tournour, contrairement à ses prédécesseurs, Thomas Kyd et Marston, ait voulu démolir le thème de la vengeance. La fin de la *Tragédie du Vengeur* (1607) en est une autre preuve. Dans une ville d'Italie, le duc, son fils, ses trois beaux-fils et son bâtard ont été successivement suppliciés. On proclame duc, Antonio, un honnête gentilhomme dont, entre parenthèses, on a violé la femme. Un homme, Vendice, révéle alors que sa vengeance est accomplie, il est l'auteur, direct ou

maux de cette hécatombe. Qu'on l'exécute immédiatement, s'écrie le bon diable Antonio. S'il a tué tant de monde, aucune raison pour qu'il s'arrête. A l'échafaud! Et le Bien-Mort passe définitivement.

Ce Vendice présente les plus grandes ressemblances avec Fantômas, il est comme lui, roi du Crime et de l'Épouvante. Pour se venger de celui qui l'a empoisonné, il se venge, il oblige à baisser la mâchoire d'une tête de mort. Ce crâne est imprégné de poison. Ce crâne est celui de sa maîtresse. Et pendant que l'autre agonise, Vendice lui montre sa femme et son fils s'en allant le coufite en quelque bordel, l'autre crève en poussant des sanglots de désespoir. Ça, c'est la vengeance.

On ne peut reprocher à Tourneur d'avoir oublié les bonheurs. Il y manque, par exemple, quelques scènes de mariage et d'anthropophagie. Cependant, telles qu'elles sont, elles ont de quoi faire râler les parusans du bon goût agorasant sur leur lit de fleurs de rhétorique. De mauvais goût les pasteurs effarés et gâtifiés hantant les maisons de passe. Les parents de famille prosternés devant leurs filles, les amoureux dormant dans un crinoline avec un âne comme oreiller. De mauvais goût les fantômes. De mauvais goût les comètes, les prodiges. De mauvais goût la langue, le crime.

En dehors de ces deux ragées, Cyril Tourneur écrit quelques poèmes, dont l'un fort obscur, et un diable (*The Voleman*) qui est perdu, il collabora sans doute au *Chevalier de Malte*. Ses œuvres complètes ont été réunies par Alaric Nicoll en 1930, c'est un volume in-quarto qui vaut, neuf, trois livres et trois schillings.

Raymond QUÉNEAU

Beaumont et Fletcher et le Baroque

L'Angleterre, par nature, répugne au classicisme. L'esprit classique n'a guère jamais été outre-Manche que de tendance ou d'emprunt. Ce qui la-bas mérite le mieux l'épithète de *classique*, c'est sans doute, comme l'attestent les histoires de l'architecture et des lettres anglaises, l'art tardif et presque tout entier d'imitation qui a valu à nos voisins leur Christopher Wren et leur Alexander Pope, leur St Paul's et leur *Essay on Man*. Il est d'ailleurs significatif que la cathédrale de Londres précède de près de deux générations le poème de Pope. L'Angleterre s'approprie plus ou moins heureusement une parure et un décor, plus vite qu'elle ne s'assimile une mentalité et une doctrine classiques. Tous les rapports que ce pays eut au XVII^e siècle avec le nôtre — ils furent nombreux et intimes — n'ont pu faire que ce siècle fût aussi pour lui, essentiellement, un âge de clarté, d'ordre, de logique, de mesure, de raison.

Car c'est en ce sens que, parlant français, nous entendons ici le mot de « classique ». Si l'on voyait dans le classicisme la connaissance et le culte de l'antiquité, l'aptitude à la comprendre, et même à la revivre, avec sympathie, avec générosité, dans ses détails parfois les plus singuliers, nous aurions à modifier profondément, sinon à renverser, nos propositions de base. Car ce classicisme-là est parfaitement compatible avec toutes sortes d'intempérances morales ou imaginatives, que notre classicisme a soigneusement émondées. Et il est abondamment représenté en Angleterre, de Chapman à Browning et à Swinburne.

Malgré certaines apparences, l'intempérance, l'excès, sont de mise en Angleterre plus que chez nous. Et la courbe de l'histoire morale de l'Angleterre est bien plus agitée que la nôtre. Son Puritanisme dépasse tout ce qu'il y a eu de puritan dans notre Jansénisme ou ailleurs, sa « Restauration » précède et dépasse tout ce qu'il y a eu de licence affichée dans notre Régence. Et plus près de nous l'époque « victorienne », et à côté de nous l'époque « georgienne », nous ont tour à tour étonnés par l'outrance de ses pudeurs et de ses impudeurs.

On s'expliquerait alors mieux l'extraordinaire et d'ailleurs magnifique aventure qui est celle du diame anglais de la Renaissance. Bien avant que notre théâtre eût achevé de faire docilement ses classes, le drame anglais a osé faire l'école buissonnière. Ici l'on s'enfermait et l'on pâissait sur Sénèque et sur Térence, là-bas on courait la ville et la campagne, l'œil ouvert sur les plantureuses réalités de la vie humaine à tous ses étages, comme sur les poétiques beautés de la nature. Ici on rêvait de lauriers académiques, là d'applaudissements tantôt populaires, tantôt aristocratiques, mais toujours rémunérateurs. Un puissant appétit de vie l'emportant sur le goût de l'étude, ou simplement sur le respect du « goût », auteurs et spectateurs s'encourageaient mutuellement à toutes les sautes d'imagination de sentiment, d'éloquence, à toutes les prouesses verbales, à toutes les incongruités aussi de pensée et de langage.

Cette orientation est déjà accusée quand Shakespeare entre en scène, vers 1590. Car malgré tout son jeune âge — qui d'ailleurs fut moins grand pour ses contemporains qu'il n'allait être pour la postérité — Shakespeare n'a pas triomphé des tendances maîtresse du diame de son pays et de son temps. On le voit bien à la fin de sa carrière, puisque lui-même, avec cette souplesse et cette tolérance qui sont l'un de ses traits les plus marqués, céda manifestement au grand courant national qui de nouveau emportait les gens de théâtre. Ses dernières pièces offrent dans bien des cas des reflets de ces intrigues romanesques, de ces péripéties surprenantes, que Beaumont et Fletcher faisaient applaudir aux alentours de l'année 1610.

Ces deux gentilshommes dominèrent tout le siècle d'une réputation qui ne le cède en rien à celle de Shakespeare — tout au contraire. Ils sont tous deux, il est vrai, en un sens, des enfants de la Réforme ou plutôt — car déjà l'âme scrupuleuse de la Réforme leur est devenue complètement étrangère — ce sont des enfants des profiteurs de la Réforme. Fletcher est le fils d'un évêque de Londres qui reste célèbre pour la manière dont il sut torturer les derniers instants de Marie Stuart, Beaumont est le fils cadet d'un juge dont le père s'était vu attribuer, lors de la grande dilapidation du temps de Henri VIII, le monastère de Grace-Dieu en Leicestershire.

Mais ce sont surtout des aristocrates, élevés, Beaumont à Oxford, Fletcher à Cambridge, ils ont une culture classique, évidemment supérieure à celle d'un Shakespeare. Plus jeunes que leur grand prédécesseur, Fletcher de quinze ans, Beaumont de vingt ans, ils se trouvent, quand ils abordent le théâtre, en présence d'un genre qui dans sa carrière populaire est allé apparemment aussi loin qu'il pouvait aller, d'un genre qui de plus en plus sera repris en main et accaparé par la cour et par la

noblesse anglaises Et c'est en s'adressant expressément à une classe nouvelle, à un goût nouveau, qu'ils espèrent cueillir encore des lauriers dans cette voie où d'autres ont déjà connu de si beaux triomphes Ils affichent donc, et leurs louangeurs affichent avec eux, un fier mépris pour la scène où les sottises savourees et les sagesse mal-empennées du vulgaire avaient été si volontiers admises par un Shakespeare Ils sont blasés, eux et leurs auditoires, ils ont besoin d'intrigues plus cuneuses, de situations plus impiévues, de données plus piquantes

Toutes les pièces de Beaumont et Fletcher montrent avec plus ou moins d'habileté le romanesque échevelé d'une invention qui se force et se force. Voici les deux les plus célèbres C'est une tragédie, relativement simple, *La Tragédie de la Fiancée*, *The Maid's Tragedy* un roi persuade à un gentilhomme de sa cour d'abandonner sa fiancée, et d'épouser une femme qui est déjà et qui doit rester du consentement du mari lui-même la maîtresse du souverain, poussée par les reproches d'un frère, la femme indigne tue le roi, la pauvre abandonnée se déguise en homme et se fait tuer par l'homme qu'elle aime toujours, finalement les deux coupables se tuent Et voici la tragi-comédie *Philaster* la fille du roi de Messine, Aréthuse, et Philaster, un prétendant au trône que le roi voudrait écarter, s'aiment, Aréthuse, destinée par son père à un Espagnol ridicule et vicieux, croit se débarrasser de cet importun en le faisant surprendre aux pieds d'une vieille coquette de la cour, celle-ci pour se venger sème de mauvais bruits sur les relations d'Aréthuse et d'un page que Philaster a mis à son service, Philaster, vite — oh, bien vite — persuadé, veut tuer Aréthuse, il la blesse, mais le page s'accuse à sa place, Philaster voyant cela reprend confiance en lui, et par contre-coup en elle, Aréthuse, qui n'a pas varié, l'épouse, le roi furieux veut sévir contre tous deux, mais Philaster est populaire à Messine, une révolte éclate, le roi cède; l'Espagnol est renvoyé chez lui, et pour corser encore ces surprises finales, le page révèle qu'il est en réalité une jeune fille éprise pour Philaster de l'amour le plus chaste, et qui comme telle restera au service des nouveaux époux

L'outrancière invraisemblance de ces intrigues souvent s'allie à une invraisemblable audace dans l'étalage des passions qui leur servent de ressorts Cette génération qui se croit raffinée semble avoir les sens et les sentiments aussi émoussés que l'imagination. Elle réclame les provocations, les coups de fouet, d'une immoralité qui renonce sans doute le plus souvent à l'indécence rabelaisienne, et qui en est très fière, bien qu'elle soit encore loin de savoir cultiver les feintes et les bottes savantes de l'escrime scabreuse des grands roués de la Restauration. La satiété appelle le sadisme à tous les étages, et quoique nous ayons quelque pei-

ne aujourd'hui à nous en rendre compte, nous restons ici à l'étage des corruptions aristocratiques que nos écrivains esiment très supérieur aux autres. Les scènes de *The Custom of the Country* — quelque chose comme « Le Droit du Seigneur » — où l'on voit de gentes dames se ruier à la maison qui pouvoit à leurs plaisirs, ne manquent pas d'une certaine distinction aux yeux du beau monde anglais de cette époque, et c'est à propos de cette tragi-comédie que nous qualifierons volontiers aujourd'hui de graveleuse que Lovelace loue les auteurs d'avoir su faire revêtir à Cupidon la tunique de Diane.

Le vêtement de ce théâtre, son style, joue en effet un rôle capital dans la classification qu'on peut, qu'on doit (croyons-nous), établir pour cette partie de l'histoire des lettres anglaises. L'excès dont le fond témoignait déjà se retrouve, avec plus de complaisance encore peut-être, et somme toute avec plus de bonheur, dans la forme. Au sortir de ce drame shakespearien où si souvent l'on éprouve la sensation d'un langage qui éclate sous l'effort d'ailleurs génial de la pensée ou de la poésie, on admire peut-être ici d'autant plus une aisance et une abondance que jamais la poussée intérieure ne déroute. L'idée a beau s'enfler artificiellement jusqu'à l'extravagance et la boursouflure — son grand défaut — son expression a le mérite d'être parfaitement adaptée à l'objet le plus ambitieux, elle se déroule avec une ampleur et une souplesse de mouvements dignes des maîtres du barreau exceptionnellement sensationnel et prestigieux, qu'il s'agisse de fureurs passionnelles, d'empoitements triennaux, de ruses insidieuses, de mensonges effrontés, un extraordinaire don de parole semble être échu en partage à tous ces héros et à toutes ces héroïnes d'aventures romanesques — le vers est partout opulent, pléthorique même, sans cesser d'être clair, nous sommes ici — à quelques années de distance — bien loin du style et de la versification de Shakespeare, où les trouvailles à coup sûr plus merveilleuses ne vont pas sans une inégalité générale plus sensible, et portent souvent la marque de l'ardeur impatiente, tourmentée, qui les a mises au jour.

Car il y a beaucoup d'art dans ces amples écritures, un art bien formel, et convenu, mais du moins un art très soutenu.

De fait, c'est un modèle de style « soutenu ». C'est un jeu très habile et très fort même, qui maintient ainsi comme un haut décorum dans ces démesures, dans ces incongruités psychologiques et morales. Un jeu d'éloquence plus que d'imagination. Un jeu très conscient, qui est poursuite systématique d'effet — et d'autant moins, disent les contempteurs, rencontre de vraie beauté. Et ce jeu d'un art qui pallie trop bien (à la scène surtout ce dut être le cas) les insuffisances des données intérieures, nous a, pareil d'ailleurs à bien d'autres jeux artistiques, comme

un air d'insincérité. Mais le mensonge, ou le factice, devenus habituels, s'oublent vite. Et l'on arrive à goûter ces pompeux artifices, ces succédanés de nature où les auteurs visent l'impression théâtrale plus que la vérité, à peu près comme on arrive à goûter en peinture, en sculpture, en architecture, cet art tout congénère à notre avis du « baroque ».

L'Angleterre résiste au classicisme tel que nous l'entendons. Mais d'autres peuples encore, et notamment l'Italie, l'Espagne, la Flandre, l'Allemagne du Sud, ont également montré qu'ils pouvaient, au lendemain de la Renaissance, cultiver sous le nom de classique tout un ensemble d'effets puissants, grandioses, harmonieux, et un peu vides au fond, qu'un pur goût classique répudie. Que l'on songe aux gestes de grandes tragédiennes que tant de saintes femmes étalent au pied des calvaires de cette époque. Que l'on songe aux anges d'autels qui près du Saint-Sacrement soulèvent sans effort de lourds candélabres en regardant les fideles dans des poses avantageuses où il entre plus de vanité que de pitié. Que l'on songe aux somptueuses draperies qui chez tant de virtuoses de la peinture s'ariondisent et se soulèvent en un tumulte harmonieux autour de corps presque au repos. Que l'on songe à toutes ces envolées d'architectures fantastiques et de vertigineuses grappes d'êtres humains qui animent les voûtes de tant d'églises et de palais d'au-delà des Alpes. Et l'on observera que pour parler de ces choses, le critique est amené à employer des termes qui conviennent parfaitement à notre littérature dramatique de la fin de la Renaissance Anglaise. Je cite M. Serra, il est de ceux qui osent souligner dans cet art « *suoi pregi di potenza, di coerenza, di unita creative, come suo difetto, insito in ogni affermazione esuberante e grandiosa, di cader facilmente nello squilibrato, nel superficiale e nell'enfatico* ».

Oui, l'art « baroque » est prééminemment théâtral. Quoi donc d'étonnant à ce que le théâtre en Angleterre, en un pays où les beaux arts modernes étaient encore dans leur toute petite enfance, ait recueilli et cultivé tout naturellement les qualités et les défauts d'un esprit, d'une tendance esthétiques, qui régnaient alors un peu partout ? Car on n'en est plus à faire du style « baroque » le propre des milieux où la Contre-Réforme imposa son idéal — on sait bien, d'autre part, que la France ne s'y montra qu'à moitié favorable, et qu'elle apporta même dans ses monuments de ce qu'on appela chez nous le « style jésuite » une réserve, une modération, une sobriété, toutes conformes à ses instincts artistiques et intellectuels les plus accusés. L'Angleterre, elle, démunie de ce frein secret, semble avoir jeté dans son art dramatique, le seul où — sans le savoir d'ailleurs — elle était à la tête du mouvement artistique moderne, tous les mou-

vements, toutes les emphases, toutes les pompes un peu creuses, mais combien séduisantes, qu'elle ne pouvait inscrire dans la pierre et dans la couleur

Mais ne disons pas (comme certains l'ont fait, notamment en Allemagne, où d'ailleurs on a eu le mérite de voir mieux qu'ailleurs l'extension du phénomène « baroque » dans l'histoire des arts) que Shakespeare lui-même est un représentant de cet esprit. Certes il en offre des traces. Mais personne ne songe à mettre là sa grandeur : il est trop passionné de vérité vécue pour avoir vraiment besoin de cette vie dramatisée qu'affectionne le « baroque ». Ses défauts les plus attachants appellent moins le mauvais goût de son temps et des lendemains de son temps que les rudesses primitives d'époques d'ailleurs bien abolies, or il a dit au lendemain même de sa mort « il est de toutes les époques » « of all times » (Ben Jonson), on peut même soutenir que le meilleur Shakespeare évoque plutôt Donatello que Michel-Ange. Non Shakespeare, l'essentiel Shakespeare, a marqué plutôt un sage arrêt dans cette évolution, fatale en apparence, qui poussait le théâtre anglais de la Renaissance à se complaire en soi, à s'exalter, à s'adorer — à se dévorer finalement lui-même.

Beaumont et Fletcher meurent, relativement jeunes, le premier en 1616, comme Shakespeare, le second en 1625. Mais la cinquantaine de pièces qui portent leurs noms, on le sait aujourd'hui d'une source plus ou moins précise, sont l'œuvre non de deux aristocrates égarés sur les tréteaux, mais de toute une équipe de travailleurs divers — Shakespeare lui-même a dû en être une ou deux fois. C'est l'œuvre de toute une génération de dramaturges que leur maestria même, jointe au goût de la cour devenu prédominant sur le goût du peuple, entraîne dans un monde d'imagination artificiel, un monde de convention, un monde aussi fanfaron de vice que de vertu, un vrai monde de théâtre en somme, d'histriens de grand style, dont la fausse noblesse leur fait illusion, comme elle arrive à faire illusion à leurs spectateurs ensorcelés par leur prestige. Ainsi ce théâtre, pour être d'origine composite, n'en a que plus de sens : il échappe avec brio, mais presque ridiculement dans son ensemble, aux normes de toute sagesse : il manque de probité intellectuelle et de chasteté artistique — comme de l'autre chasteté, il atteste combien l'Angleterre, à l'époque où chez nous se formaient Corneille, Racine et Molière, était encore peu conquise par ces vertus qui allaient nous valoir nos deux grands siècles, mais il s'insère dans la surabondante série des manifestations d'un goût quasi européen, où l'on voit le prodigieux effort de la Renaissance

dérailles vers le « baroque » avant d'être canalisé par un classicisme authentique

A KOSZUL

Pour étayer, contrôler, et critiquer aussi la thèse ici sommairement échafaudée, on trouvera beaucoup de faits et d'idées dans les travaux d'écrivains allemands et italiens récents j'ai cité M. Serra, j'ajoute H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe* (1915), O. Walzel, *Wechselseitige Erhellung der Künste* (1917), B. Croce, *Der Begriff des Barock* (1925) et *L'età dell'arte barocca* (1928), W. Michels, *Barockstil bei Shakespeare und Calderon* (1929), W. Weisbach, *Die Kunst des Barock* (1929).

Jugement sur Philip Massinger

Le besoin d'éclairer l'œuvre d'un homme par sa vie, son milieu, ses influences est tout moderne. La conception du passé est celle de la valeur absolue d'une œuvre d'art considérée exclusivement en elle-même ses rapports avec l'histoire d'une époque échappaient absolument aux contemporains, mais s'ils n'ont pas compris l'importance historique de leur théâtre, ils ne l'ont pas moins passionnément aimé et, de plus soutenu contre les fureuses attaques des puritains et des dévots à œillères avec une ferveur et des enthousiasmes sans lesquels sans doute cet art n'aurait pu s'élever aux merveilleuses hauteurs qu'il a atteintes. Et ici il faut rendre à Elizabeth, aux premiers Stuarts et à leur entourage cette justice, qu'ils soutinrent avec beaucoup d'intelligence et de décision le sentiment populaire. Mais personne ne songea à aller au-delà et à satisfaire les curiosités à venir.

Mais, si l'histoire des poètes est presque toujours impossible à reconstituer et laisse, dans les cas les plus favorables, des énigmes sans solution, il est une histoire des œuvres dont les éléments sont suffisamment clairs. Celles-ci ont presque toutes leur intérêt dans un prodigieux ensemble où elles se suivent, s'expliquent et s'expliquent mutuellement.

Massinger n'échappe pas à la règle et nous savons fort peu de chose de l'homme. Elevé dans une grande maison patricienne (1) où son père, qui fut membre du Parlement sous Elizabeth, occupait un poste important et de confiance. Massinger fut en contact jusqu'à l'âge d'homme avec la société la plus distinguée, la plus raffinée dans ses goûts littéraires. Donc, si l'on ne sait presque rien de l'homme, on connaît assez bien le milieu où se passa sa jeunesse et ce milieu était de nature à le préparer à la fois à la culture littéraire et à la connaissance du monde.

Pourquoi, après quatre années d'Oxford, est-il sur le pavé de Londres, en proie à la misère au point de devoir solliciter humblement de Henslowe, le riche directeur de théâtre, un prêt minime comme le prouve une lettre, unique document retrouvé ?

(1) La famille Herbert, des Comtes de Pembroke et Montgomery, très intimement mêlée au mouvement littéraire et dramatique du temps.

Une raison inconnue lui avait fait encourir la disgrâce de ses protecteurs. Jusqu'au jour de sa mort, plus d'autre indice que ce que nous apprennent ses dédicaces à divers personnages « sans lesquels il n'eût pu subsister » — et ses collaborations collaborations avec Dekker, (*The Virgin Martyr*), avec l'acteur Nathaniel Field (*The fatal Dowry*), surtout avec John Fletcher, — le compagnon habituel de celui-ci, Beaumont ayant renoncé à écrire du jour de son mariage en 1613 (trois ans avant sa mort prématurée) — Ce travail en commun fut considérable jusqu'au décès de Fletcher lui-même emporté par la peste en 1625.

Quand Massinger mourut à son tour on donna aux deux hommes une tombe commune dans l'église de St Saviour « réunissant dans la mort ceux qui de leur vivant avaient été collaborateurs et amis » comme le disait une épitaphe qui leur fut consacrée. Beaumont avait reçu les honneurs de Westminster.

Parmi les nombreuses pièces dont Massinger pouvait se réclamer, il paraît y en avoir une quinzaine qui lui appartiennent bien en propre. On a pu en déterminer avec plus ou moins de certitude une douzaine issues de sa collaboration avec Fletcher : enfin il en est plusieurs qui sont perdues, notamment celles qui faisaient partie de la collection de Warburton, 53 pièces manuscrites brûlées feuille à feuille au début du XVIII^e siècle sur un fourneau de cuisine par un cordon bleu qui avait jugé que ces vieux papiers convenaient parfaitement pour couvrir ses pâtes pendant la cuisson. Sept au moins de ces pièces étaient de Massinger. Ce qui a survécu mérite d'être étudié au double point de vue de sa qualité et de sa signification. A remarquer d'abord que Massinger appartient à la série des poètes qui ne commencent à écrire qu'après la mort d'Elizabeth et qui disparaissent avant les premiers troubles annonçant la chute de Charles I^{er}. Cette série pourrait être appelée la troisième si l'on place dans la première des hommes comme Lyly, Greene, Kyd et surtout Marlowe qui en marque le point culminant, la seconde étant celle où sont atteints les suprêmes sommets avec Shakespeare et Ben Jonson.

Cette place est importante. Cependant Massinger est, dans son groupe, dominé par des hommes tels que Webster, Ford, Beaumont et son propre collaborateur Fletcher. Ceux-ci sont de très puissants poètes, il est, lui, un excellent écrivain dont la forme est très expressive, colorée et de belle tenue quand il n'est pas trop pressé et surtout quand il ne tombe pas dans la vulgarité. Il connaît fort bien les ressources de la langue y compris la langue verte et trouve souvent des accents d'une puissante éloquence. On a justement signalé chez lui l'influence de Fletcher, mais tandis que celui-ci, même dans ses plus grandes libertés,

ne perd jamais le sens du rythme et de l'harmonie, les vers de Massinger ressemblent d'une manière presque continue à de la prose découpée Prenons au hasard

« Horsemanship and skill to use his weapon are by practice familiar to him, as for knowledge in music he needs it not, it being born in him, all that he speaks being with such grace delivered that it makes perfect harmony (The great duke of Florence, scène initiale)

On se demande pourquoi il y a des alinéas après les mots *horsemanship*, — *knowledge in*, — *in him*, — et *delivered*. Et, en vérité, presque partout, dans ce qui appartient en propre à Massinger on peut faire la même constatation Presque jamais non plus, on ne trouve chez lui cette fraîcheur d'inspiration, ce sentiment de la nature, cette mélodie de la langue si remarquables dans la *Faithfull Shepherdess* de Fletcher On n'y découvre guère enfin cette splendeur d'images apparues comme dans un éclair, cette concision mordante ces raccourcis frappants si remarquables surtout chez Webster Bien qu'excessivement hardi dans son langage et peu préoccupé de décence verbale, on sent qu'il est constamment tenu en laisse par un souci d'édification, car il est homme à principes, moral, et tient à faire étalage de ses idées Il les fait exposer par ses personnages, les plus pervers au moins autant que par les autres

Par une contradiction plus réelle, il est à la fois nettement pessimiste et évite autant que possible les dénouements malheureux malheureux pour les bons, s'entend Souci de moralisation Ceci explique aussi pourquoi ses personnages sont le plus souvent plutôt construits qu'observés Ils sont des arguments animés Les mêmes raisons sont cause de curieux retournements de caractères qui sortent sans préparation et qui dérivent de la nécessité de diriger l'action dans le sens voulu conversions ou perversions aussi radicales que soudaines

A ces réserves il faut en ajouter d'autres qui sont plus ou moins applicables à tous ceux de son groupe Les chefs-d'œuvre des années immédiatement antérieures ont lourdement pesé sur eux Dès le début, les précurseurs avaient habitué le public à des effets fortement accusés, surtout dans le tragique, à des dénouements violents et sanglants, à des apparitions hallucinantes, à des passions subhumaines, sur lesquelles il a fallu renchérrir encore pour tenir le public en haleine et prévenir la satiété Il était impossible d'obéir à cette loi sans tomber dans l'artificiel et le convenu C'est encore une magnifique floraison, mais les racines plongent dans une littérature préexistante Ils sont des peintres de grande puissance, au coloris éblouissant mais leurs modèles sont moins dans la nature que dans les tableaux créés

par d'autres. Tout ceci s'applique surtout aux pièces appartenant au genre tragique et aux plus authentiques chefs-d'œuvre de Webster et de Tourneur, surtout ce dernier qui n'échappe pas à l'extravagance dans l'horreur. Ajoutons que dans les œuvres capitales, un instinct poétique, une splendeur verbale et une flamme de génie les élèvent au-dessus de leurs conventions et les maintiennent très haut.

Il faut reconnaître en Massinger un homme ayant à un degré éminent le sens du théâtre et l'un des plus adroits constructeurs que l'on connaisse. Il n'a souvent qu'un médiocre souci de la logique, — le public du temps ne tenait pas essentiellement à la vraisemblance, — mais l'ingéniosité de ses trouvailles suffit généralement à en tenir lieu et à sauver l'illusion.

Les débuts, expositions et entrées en matière, sont chez Massinger absolument remarquables. Dans des scènes brusquées et vives, il met à la fois du pittoresque, de l'imprévu et tout ce qu'il est essentiel de connaître pour l'intelligence de ce qui va suivre. Un exemple frappant se trouve dans la scène initiale d'« *A new way to pay old debts* ». C'est une querelle violente entre un jeune vaineur ruiné et les aubergistes enrichis par lui, qui lui refusent tout crédit. Leurs paroles dans leur exaspération contiennent tout l'exposé de la situation. C'est, avec un procédé analogue presque comparable à l'admirable dispute par laquelle Ben Jonson fait débiter ce grand chef-d'œuvre *L'Alchimiste*.

Disons à ce sujet que les auteurs du groupe restent sensiblement plus près de la nature dans la comédie que dans le tragique. « *A new way* » est je pense, la meilleure de celles de Massinger. C'est une œuvre très forte, pas plus ici qu'ailleurs, l'auteur n'est à proprement parler comique. Il a très certainement voulu faire rire, par exemple aux dépens d'un juge de paix affamé et féroce dont l'avidité, — qui revêt toutes les formes physiques et morales, — est toujours déçue. Mais l'œuvre, dans sa puissante énergie est beaucoup trop amère pour être vraiment gaie. Sir Giles Overreach, qui domine la pièce et en est la raison d'être, est un type de hobereau rapace et féroce qui ne se contente pas de s'abattre comme un vampire sur les gens dont il pense pouvoir tirer quelque substance. Il y a du sadisme dans son cas, il se plaît à torturer ceux qu'il a ruinés, il ordonne à tous ses tenanciers de jeter à la porte son neveu et de ne lui épargner aucune avanie après l'avoir réduit à la misère en encourageant ses débauches et ses folies et, quand il le croit sur le point de se refaire par un riche mariage, sans transition, il se remet à le caresser, dans l'espoir de recommencer le coup. Déçu, il sombre dans une sorte de folie frénétique. Si c'est du comique, il est singulièrement sombre. Pourtant j'estime que nous avons ici Massinger au meilleur de son talent.

Dans une autre comédie, « *The City Madam* » ou, par ailleurs il entreprend de dépeindre les extravagances d'une mère et de ses deux filles que possèdent l'amour du luxe et le besoin de paraître, il fait intervenir un curieux pendant à Sir Giles Overreach, plus ocreux encore si possible, — moins rettement tracé toutefois et moins cohérent. C'est Luke Flaggal, successivement débauché, prodigue, hypocrite, servile, puis enfin, quand il croit la fortune revenue, tyran cupide et irritable. Dans cette pièce, l'auteur s'est complu, comme souvent ailleurs, à peindre la pègre et les irréguliers. Ici, c'est une entremetteuse, une fille publique, un scutereau, un croupier, des apaches du genre « terreux », etc. Il le fait avec une verve et un talent que ne rebute pas un réalisme hardi. Voici une épigramme mise dans cette comédie : notez que celui qui parle est un provincial assez rustique, mais de bonne famille. Les filles de la *City Madam* ont exposé à leurs prétendants qu'elles seient et s'engageront après le mariage. Les programmes féministes les plus échevées sont timides en comparaison. Pienly, l'un des souverains est fixé et répond à des prétentions à vrai dire insensées. « *Si vous les déshabillez libidineux dont un homme est capable se trouveraient accumulés en moi et s'il n'y avait au monde pour les apaiser que la virginité j'aimerais mieux être opéré par le dernier des châtreaux de porcs que de te prendre dans mes bras !* » La première édition (posthume) de cette pièce est précédée d'une dédicace à la très noble et vertueuse Lady Ann, comtesse d'Oxford.

Dans le genre tragique, on considère assez généralement *The Duke of Milan* comme le chef d'œuvre de Massinger. Cette poésie est aussi la plus connue. Un drame qui montre l'auteur sous un jour intéressant à des titres divers et que l'on même considérerait comme la meilleure de ses productions. Dans la dédicace de « *The Roman Actor* » Massinger déclare « *I ever held it the most perfect birth of my Minerva* ». Après l'exemple de la *Spanish Tragedy* de Thomas Kyd et le succès mou de ce drame qui se dénoue par une « pièce dans la pièce » le même effet fut fréquemment utilisé. Le cas le plus connu est celui d'Hamlet. Le plus fréquent est celui d'une sorte d'intermède sous la forme d'un « Masque » introduit à l'occasion d'une fête ou d'un mariage. Dans « *l'Acteur romain* » dont l'action se passe au temps de Domitien, il n'y a pas moins de trois représentations intercalées (aux 2^e, 3^e et 4^e actes) la dernière se terminant par la mort du héros, l'acteur Paris, tué tout de bon par l'empereur qui s'est chargé d'un rôle.

Ce qu'il y a de plus significatif dans cette œuvre c'est que Massinger en fit une espèce de plaidoyer *pro domo*, un exposé de la mission de l'auteur dramatique et subsidiairement de celle de l'acteur, — mission éducative et curative de toutes les ma-

ladies morales C'est Pâris, mis en accusation devant le Sénat, qui en fait l'exposé dans un discours éloquent où manifestement il plaide contre les nombreux détracteurs de la scène dont Prynne fut le plus violent. Immoialité Mais les plus grandes audaces sont façons utiles de montrer le vice au pire de ses laideurs. Le système même de Massinger l'oblige à faire parler avec force et pittoresque les personnages mêmes qu'il entreprend de flétrir. L'impératrice Domitia, prise sur le fait, proclame ses droits à l'adultère et s'exprime avec une intrépidité et un cynisme qui peuvent rivaliser, quoique avec moins de flamme, avec ceux de Victoria Corombona dans le *White Devil* de Webster.

Le genre intermédiaire de la tragi-comédie est heureusement représenté dans l'œuvre de Massinger par « *Le Grand Duc de Florence* » (Cosme de Médicis). La pièce est de pure fantaisie, tout l'intérêt se groupant autour d'une jeune fille si merveilleusement belle et parfaite qu'il est impossible de la voir sans en être amoureux, d'où quelques rivalités, jalousies et colères qui se résolvent dans un heureux dénouement. Nous avons ici un Massinger faisant trêve à son habituelle âpreté.

J'ai choisi des œuvres qui m'ont paru caractéristiques des trois genres abordés, mais ce choix est à coup sûr très insuffisant, car Massinger, dans sa très abondante production, a eu des variations qu'ont encore soulignées ses fréquentes collaborations avec des auteurs d'aptitudes très diverses.

Joseph de SMET

Le drame incestueux chez

John Ford

Ford qui écrit ses cinq principaux drames sous le règne de Charles I^{er} (1624-1633) marque un épanouissement et une décomposition. Il faut toutefois se méfier des comparaisons et on a tôt fait de parler de l'insecte des pourritures.

Tout ce vaste théâtre de cruauté des successeurs de Shakespeare est plein de la luxure, de la vengeance, de l'amour du beau crime « considéré comme un des beaux arts » et pourtant tous ces génies de la Renaissance, malgré leurs passions et leurs sentiments frénétiques, se portaient fort bien. Cet excès de tempérament, cette fièvre du cœur et des sens, sont plutôt des symptômes d'une vie ardente et d'une incroyable vitalité. La noblesse de Ford, ce freudisme avant la lettre, ce goût du pervers marquent surtout une curiosité et une inquiétude d'âme, tout cela se ressent de l'*Anatomie de la Melancolie* de Burton, mais n'est-ce pas sous le signe de cette Melancolie qui, selon Keats, « réside près de la beauté destinée à mourir » que toute la Renaissance, païenne d'esprit, a vécu ?

On ne semble pas avoir bien saisi l'idée conductrice et centrale de ces drames étranges. Charles Lamb est sur la voie quand il écrit « Même dans la pauvre raison pervertie de Giovanni et d'Annabella, nous trouvons une étincelle de ce génie qui semble suivre encore une ligne droite dans ses détours, et laisse entrevoir un éclair de réhabilitation possible dans les plus viles dégradations de notre nature ».

Magnifier l'amour vrai fut la pensée de ce fervent. Son attitude hautaine place dédaigneusement, au-dessus de la morale tyrannique des esprits étroits, la morale affranchie des âmes supérieures. Tout le drame réside en ceci qu'il jette ses couples d'amants parfaits dans un milieu de basses passions ou de préjugés moraux inflexibles d'êtres médiocres. Ceux-ci, par une sorte de sadisme de la vertu, se vengent des âmes généreuses ou inspirées avec des raffinements de tortionnaires.

Il n'y a pas très loin des héros du *Sacrifice d'Amour* de Ford à ceux de Webster dans la *Duchesse de Malfi* et le goût

du surhumain, une volupté hautaine de la souffrance et de la mort naissent *the Broken Heart*. La scène est à Sparte. Penthée, sœur spirituelle de Bianca, bien qu'elle aime Orgilus, a jure de ne pas faillir à son devoir d'épouse. Orgilus, condamné à mort, éloignera le bourreau et en présence de la cour, s'ouvrira une veine. Tandis que son sang coule, il expose avec calme les raisons de sa vengeance et de sa propre fin.

Ensuite la princesse Spauriate Calantha vient d'apprendre dans un bal de cour, que son père est mort et que son fiancé Ithoclès est assassiné, en reine, fière, elle ne sourcille pas, presse le rythme et continue la danse royale.

L'analyse de tous ces drames « de sang de volupté et de mort » peut paraître d'un mélodramatique outé, et parfois absurde, mais il règne une splendeur de lyrisme, une originalité d'images, une fierté de ton, et aussi un pathétique de scènes, qui font planer sur tout « une atmosphère de pitié subtile et orgueilleuse ». Je découvre dans tous ces drames de Ford un peu de cette hauteur patricienne qui rappelle notre Villiers de l'Isle Adam lorsque dans « Axel » ou « Elen », il abandonne dédaigneusement aux laquais la vie et la volupté basse, et qu'il s'élève le sublime amour, la mort hautaine aux âmes bien nées. Son œuvre maîtresse est « *There's a pity she is a whore* », pièce, disait Swinburne, « *with the objectionable title* » qu'il faut traduire « C'est si grand pitié qu'elle soit calée ». Ce mot « *whore* », qui revient si souvent dans Shakespeare et chez ses contemporains, est prononcé avec une nuance de puritanisme qui perce déjà dans cette Renaissance apparemment si affranchie. Toutes celles qui versent dans l'adultère ou l'inceste sont des « *whores* » aux yeux de cette morale implacable que Ford rejette et méprise.

Le titre est sous sa plume une ironie amère. Ce qui jure dans ce beau drame où cet amour étrange jette sa pourpre incomparable, c'est le comique vulgaire de ceux qui entourent ou poursuivent ces amants malheureux. Cette Putana, gouvernante effrontée dont le nom en dit assez, ce sot dadaïste Bergetto qui fait la cour à Annabella, tout cela est voulu pour servir de repoussoir. (Il se peut que ce drame soit tiré « Des Amours incestueuses d'un Frère et d'une Sœur et de leur fin malheureuse et tragique » qu'un nommé Rosset écrivit en 1615). Ce qui brûle au cœur du frère d'Annabella, Giovanni, c'est le culte ardent de la Beauté. « *Mon amour pour toi, ma sœur, et la vue de ton immortelle beauté ont rompu toute l'harmonie de mon repos et de ma vie* ». Il y a aussi par dessus tout cela une mystique : pétris de la même chair et de la même âme, ils doivent réaliser l'unité parfaite. Malgré les lois du monde de la nature même, une pente mystérieuse les jette l'un vers l'autre. Contre ces lois, ils éprouvent une volupté à se dresser, défiant l'opprobre et la mort.

Ces scènes d'amour interdit, saisissantes, et d'une incroyable flamme forcent l'admiration. Annabella porte le fruit de cet amour, et il a fallu couvrir sa faute en lui donnant Soranzo pour époux. Giovanni fait ses confidences au Frère Bonaventure qui est le pendant du Frère Laurent de Roméo : « *Ecoutez-là seulement parler, et vous jugerez que les sphères font de la musique aux habitants du ciel !* » Cette scène où Annabella soupire à la fenêtre dans la nuit, et confesse sa faute aux étoiles ! En vain Frère Bonaventure exhorte Giovanni au repentir : « *O la gloire de deux cœurs unis comme le sien et le mien ! Laissons les savants absorbés rêver d'autres mondes, pour moi le monde et toutes ses joies sont ici, et je ne l'échangerais pas contre le meilleur des mondes à venir* » Soranzo, qui avait des soupçons, apprend la vérité, feint de s'adoucir et médite un festin où éclatera la vengeance. Les amants devinent les cruautés que cette fête dissimule et la mort atroce qu'on leur réserve. La scène dans la chambre d'Annabella est d'une tragique splendeur. Cette beauté de sa sœur, trop rayonnante pour la terre, il va l'immoler sur le lit nuptial comme sur un autel. Il lui demande de prier pour que « *blanche dans son âme* », elle occupe au ciel « *un trône de sainteté* ». Encore un baiser, et il jette ce cri : « *Si jamais les temps futurs entendent parler de nos tendresses enlacées encore que les lois de la conscience et de la coutume puissent justement nous blâmer, pourtant quand ils sauront ce que fut notre amour, cette passion effacera toute l'horreur qu'on pourrait ressentir pour d'autres incestes !* » Et il la poignarde, belle encore dans la mort « *gloieuse dans ses blessures, triomphante de l'infamie et de la haine* ». Dans le festin, il apporte son cœur encore vivant : « *J'ai creusé pour trouver cette nourriture dans une mine infiniment plus précieuse que l'or et les gemmes : c'est un cœur où mon propre cœur est enseveli* ». Et doré du sang de sa sœur, il tombe sous les coups des assassins.

Il monte de cette folie et de ces amours, aux yeux des autres, criminelles, comme une incandescence, un ruissellement de splendeur comme de la vie d'un Benvenuto Cellini, comme de toute cette fin de Renaissance fiévreuse, jonchée de pierres et de sang.

Cette pièce étrange et trouble a exalté des poètes. Shelley qui écrit ce drame d'inceste effrayant « *les Cenci* », Swinburne, puis Maeterlinck qui a extrait du drame de Ford le noyau étincelant « *Annabella* », et qui s'en est souvenu pour les amours de Pelléas et Mélisande. À côté des couples éternels dont le nom seul est un rayonnement, « *Paolo et Francesca* », « *Roméo et Juliette* », « *Tristan et Yseult* », ce couple qui brava la loi des hommes et des dieux mérite de survivre : « *Giovanni et Annabella !* »

Camille Cé

James Shirley

James Shirley « le dernier de la grande race », comme le nomme, avec emphase, Charles Lamb, (cette race des poètes qui vécurent avant que la révolution ne détruisît les traditions de la « Joyeuse Angleterre ») nous offre une œuvre, que réchauffe, que dore l'embrasement du « glorieux siècle d'Elizabeth »

Si nous pouvions lire les pièces de Shirley en oubliant les œuvres de ses prédécesseurs, nous le placerions à un très haut rang. Hélas ! dans son œuvre, nous entendons sonner le pas des « Géants » qui s'éloignent.

Il est né en septembre 1596, dans la paroisse de Ste Marie-Woolchurch, à Londres. A douze ans, il est placé à « l'Ecole des Marchands Tailleurs ». On le retrouve, en 1620 à St-Jean d'Oxford. Malheureusement pour lui, le fameux docteur Laud est à la tête du collège, et refuse de l'admettre à la cléricature. Shirley n'a plus qu'à retourner vers Cambridge. Il y est ordonné prêtre et pourvu d'un bénéfice. On ignore le temps qu'il dessert sa cure, il la quitte pour se convertir au catholicisme, ce qui le réduit à exercer la fonction de maître d'école, à St-Alban. Il compose alors sa première comédie.

« *This Play*

« *Is the first fruit of a Muse, before this*

« *Never saluted audience, nor doth mean*

« *To swear himself a factor for the scene* »

Suivent 7 tragédies, 24 comédies, 3 masques, etc. Le succès le fixe à Londres où, il obtient la protection de la reine Marie-Henriette. Prynne insulte cette princesse dans son « *Histrionastix* ». Shirley réplique par « *L'oiseau en cage* » (Prynne est en prison). La capitale semble soulevée contre le puritanisme. La basoche offre au roi et à la reine, un « masque » « *Le Triomphe de la Paix* » dont Shirley est chargé de la partie littéraire.

Un peu plus tard son ami John Ogilvy, qui vient de construire le théâtre de Dublin, l'appelle près de lui. Shirley compose, là-

bas, une espèce de mystère sur Saint Patrice, œuvre touffue, où le burlesque se mêle au sacré, et en quoi renaissent les traditions scéniques du moyen âge. Au bout de deux ans, le poète revient à Londres pour voir le métier d'auteur dramatique lui manquer soudain. L'ordonnance de septembre 1647 clôt les théâtres sur tout le royaume. C'est la revanche de Prynné !

Shirley s'inscrit avec les « Cavaliers » et combat jusqu'à la défaite de Marston-Moor. Sa médiocrité semble le préserver de l'exil. Il ouvre une école à Londres.

À la fermeture des théâtres, qui arrête la production dramatique, nous devons d'avoir conservé presque l'œuvre totale de Shirley (3 pièces perdues sur 40). L'impossibilité de se faire jouer, le conduit simplement à se faire éditer !

Vers cette époque, il porte atteinte à sa réputation, sans empiéter pour cela sa bourse, en aidant Ogilvy à traduire Homère et Virgile. D'ailleurs, il emploie mieux son savoir, en composant des grammaires latines.

De la manière, toujours amicale, dont ses compagnons parlent de lui, et dont lui-même parle de ses amis, nous pouvons induire qu'il est un homme de caractère aimable. Certains de ses écrits, de son personnel, rares il faut le dire, tracent le portrait d'un poète plein de modestie. On ne peut à peu près rien avancer de certain sur son caractère, ces deux traits mis à part.

La Restauration n'indemnisait pas le pauvre Shirley. Les théâtres reprirent ses pièces, mais la cour oublia le fidèle de Marie-Henriette, et il dut continuer son métier de pédagogue.

« Il demeurait, dit un chroniqueur, avec Françoise sa deuxième femme dans *Fleet Street*, lorsque le grand incendie de cette année les chassa de leur maison. Ils se réfugièrent dans la paroisse de Saint-Gilles, désolés, ruinés, et accablés par tant de misères qu'ils moururent tous deux de douleur, le même jour, le 16 octobre 1666. » Il avait 71 ans.



L'œuvre de Shirley se développe, après la publication des éditions de Shakespeare (1623). Le drame étant enfin admis parmi les genres littéraires, on peut assurer que Shirley écrit, autant pour être lu que pour être joué. En cela, il n'est plus un des derniers poètes qu'ait touché la prodigieuse impulsion élisabéthaine, mais le prototype des auteurs comiques de l'époque suivante, qui l'ont pourtant méconnu.

En 1682, Dryden flétrit Shirley. Que ne s'est-il souvenu que le mauvais traducteur d'Homère et Virgile est aussi l'auteur de chansons charmantes, et surtout de ces stances solennelles, déclamées par Calchas dans « La Rivalité d'Ajace et d'Ulysse »

stances qui possèdent déjà l'ampleur lyrique de l'Ode « Song for St Cecilia's day » Au début du XVIII^e, un satirique peut écrire

« *Think, ye vain scribbling tribe, of Shirley's fate,
You that write farce and you that farce translate,
Shirley the scandal of the ancient stage,
Shirley the very Duffey of his age!
Think now he lies, in Ducklane shops forlorn,
And never mentioned, but with utmost scorn!* »

Il faut attendre Walter Scott, Campbell, Coleridge, Southey, Charles Lamb, Hazlitt, pour que, à la faveur du renouveau des études shakespeariennes, Shirley soit l'objet d'une réhabilitation

Citons parmi ses tragédies « *The maiden revenge* » (1646) qui conte l'affreuse jalousie de sœurs « *The braytor* » (1631) histoire de Lorenzo de Médicis. Sujet imité de Caryl Tourneur, repris et transfiguré par Musset dans *Lorenzaccio* « *The Cardinal* » (1641) pièce préférée de Shirley, celle qu'il considère comme son chef-d'œuvre, mais qui a le tort d'évoquer « *La Duchesse de Malfi* » de Webster

Dans ses comédies il décrit avec exactitude, légèreté de touche et esprit, la société moyenne, ou même aristocratique de son temps. De la fantaisie préside à l'agencement de ses intrigues, nouées de façon habile. Mais aucun de ses personnages ne s'élève jusqu'au type

« *The Wedding* » (1626), « *Gamester* » (1633), « *Changes* » (1632), « *Hyde Park* » (1632), enfin « *The Lady of Pleasure* » (1635), font déjà prévoir Sheridan

Comme Fletcher, il a subi l'influence des nouvelles de Cervantès, mais, en plus, celle des théâtres de Lope de Vega et Tirso de Molina, aussi, certaines de ses pièces tiennent-elles, à la fois, de la comédie de mœurs et de la comédie romanesque. Même dans les « masques » qu'il a signés *The Triumph of Peace* (1633) *The Triumph of Beauty* (1646) *Cupid and Death* (1683), il est inférieur à ses devanciers, surtout à Ben Jonson qui a porté ce genre à son point de perfection. Il est d'avis que, dans les « Masques », la poésie doit céder le pas à la danse et au spectacle. Elle est l'invitée dont on ne peut se dispenser, mais à qui personne ne demande d'éblouir. Il suffit qu'elle soit agréable!

En 1646, Shirley réunit bon nombre de ses poèmes : chansons, prologues, épilogues, épithalames, élégies. Ils montrent que Shirley n'est en somme qu'un disciple de Ben, ce que, d'ailleurs, il n'a jamais nié

La légende veut que Cromwell n'ait pu entendre sans trembler les stances de Calchas, citées plus haut. Croyons-le, pour l'honneur du vieux poète et l'amour des scènes historiques suggestives ! Il n'en est pas moins vrai que ces quelques vers sont dignes de figurer dans l'anthologie du grand lyrisme anglais.

Shirley appelle trop de comparaisons, que ce soit avec ses devanciers les dramaturges, dont il ne peut que subir le génie, ou même avec ses successeurs, qui, dans la comédie, l'éclipsent par plus d'ingéniosité, de brio, de mordant. C'est un auteur fécond, souple, apte à embrasser des genres opposés. Il est élégant fleur ! Mais de Marlowe à Ford, que de sommets auxquels il n'a jamais atteint, de profondeurs, aussi, « interdites à ses sondes » !

Maurice VENOISE

Les personnages de la Pègre dans le Théâtre Élizabéthain

Les assassins, les voleurs et les courtisanes tiennent une place de premier plan, non seulement dans le théâtre shakespearien, mais dans toute la littérature de l'époque élizabéthaine. Et il ne s'agit pas là d'un phénomène analogue au succès du roman apache chez nous, phénomène qui n'affecte que quelques écrivains spécialisés, comme Carco, dans ce genre d'ouvrages. Ici, que les écrivains se nomment Nash, Ben Jonson, Beaumont et Fletcher, ils se préoccupent tous de mettre en lumière — une lumière souvent assez sympathique — les exploits d'individus qui plus d'une fois ont eu maille à partir avec la justice.

Les bandits constituaient-ils donc en Angleterre, à cette époque, un groupement si particulièrement nombreux, si fortement organisé que les écrivains se sentissent obligés, en toute conscience, de leur faire dans leurs œuvres une part aussi large ?

Il est certain que, au temps de la Renaissance, toute l'Europe était infestée de gens sans aveu et l'Espagne, en particulier, comptait tant de vauriens que c'est là qu'est peut-être né et là que s'est en tout cas le mieux développé, avec Lázaro de Tormes et plus tard Guzman d'Alfarache ce genre du roman picaresque qui devait connaître dans le monde entier une telle fortune.

Mais, des raisons spéciales déterminèrent en Angleterre la création d'une classe exceptionnellement nombreuse de sans-travail. Je me souviens d'avoir entendu naguère à Londres un orateur autrichien expliquer à un public anglais, toute la reconnaissance que la Grande-Bretagne devait à Christophe Colomb : « Je m'étonne — disait-il à ses auditeurs — que vous ne lui ayez pas élevé des statues dans toutes vos villes. Car c'est la découverte de l'Amérique qui vous a faits ce que vous êtes. Jusqu'alors, vous n'étiez qu'un petit archipel au large des côtes de France. La découverte d'un monde nouveau à l'Ouest de l'Europe a fait de vous le moyeu du monde. » Et en effet, la réussite de Colomb qui ruina le prestige de Venise, reine du commerce avec l'Orient, transforma complètement les destinées

de l'Angleterre Dès ce moment, il était écrit qu'elle cesserait d'être un pays agricole pour devenir une nation industrielle, l'invention de Watt et le développement considérable du machinisme anglais qui s'ensuivit au début du XIX^e siècle, tout cela est contenu en germe dans l'orientation que l'établissement d'une nouvelle route des Indes a donnée au commerce anglais sous les Tudors

Mais ce que l'orateur autrichien aurait pu aussi signaler à son auditoire, c'est que c'est de la découverte de l'Amérique qu'allait dater en Angleterre une extraordinaire inégalité dans la répartition des richesses L'Angleterre, renonçant brusquement à ses anciens élevages devenait exportatrice de laine Le mouton fut une sorte d'animal-roi Comme la laine se vendait à des prix très élevés, les grands propriétaires préférèrent au morcellement de leurs terres entre les mains de nombreux fermiers, l'établissement de vastes pâturages qui, tout en rapportant de gros bénéfices, exigeaient seulement le travail d'un nombre fort restreint d'ouvriers « On voyait, dit Thomas More, des familles entières, plus riches en bras qu'en richesses (car les terres à labour demandent de nombreux ouvriers, tandis qu'un seul berger suffit dans un pâturage) émigrant loin de leur pays natal et ne sachant où aller » Comme ces malheureux avaient faim, ils volaient (qui pourrait leur en faire reproche?) Souvent même, ceux qui trouvaient l'occasion de travailler la dédaignaient et préféraient continuer leur existence aventureuse, car rien ne s'effrite aussi vite que la capacité de travail et l'homme inemployé devient bien vite un homme inemployable

Ces chômeurs n'étaient pas les seuls à parcourir les campagnes, beaucoup de mercenaires avaient été congédiés après les guerres, et, préparés comme ils l'étaient, au brigandage par leur long passé d'activité militaire, ils n'étaient pas faits pour fortifier chez les habitants du pays la foi dans la sécurité des routes

L'autorité tenta de guérir ces maux par des remèdes énergiques Wolsey s'efforça vainement, par des lois, d'arrêter l'extension des pâturages et par des répressions sanglantes, le vagabondage et le vol Elizabeth eut aussi recours à des moyens fort violents Des magistrats du Somersetshire, ayant fait une centaine de prisonniers, en pendent immédiatement cinquante et se plaignent amèrement d'être obligés d'attendre jusqu'aux prochaines années pour pouvoir contempler les cinquante autres se balançant au même gibet En 1562, une commission royale d'enquête conclut à la nécessité de la responsabilité communale en matière de paupérisme, la commune devait subvenir aux besoins des malades indigents et fournir du travail à tous les hommes valides Tout en prescrivant de pareilles mesures, le pouvoir royal n'arrêtait pas ses actes de répression

En 1586, Hamison estime à dix mille le nombre de gens suspects qui parcouraient en tous sens l'Angleterre. Encore Hamison était-il certainement au-dessous de la réalité, puisqu'en 1594 le Lord-Maire de Londres évalue *pour Londres seulement* le chiffre des mendiants à 12 000. Ces messieurs (et ces dames) formaient une sorte d'Etat dans l'Etat, unis qu'ils étaient par une langue particulière, l'argot dont Awdeley, Harman, Greene et Rowlands nous ont conservé quelques mots, langue étrange, faite ~~un~~ un peu de toutes les autres et qui rappelle assez bien le magasin d'un recéleur où l'on voit fraterniser, pêle-mêle mais démarqués, des objets provenant d'un peu tous les quartiers.

Et je ne puis m'empêcher de trouver intéressant les gueux anglais de cette époque, lorsque je lis, dans une lettre de Fleetwood, chef de la police élizabéthaine, les découvertes qu'il fit vers 1585, chez un cabaretier près de Billingsgate.

« Là, une école était installée où l'on enseignait aux jeunes garçons à couper des bourses. Deux modèles étaient suspendus l'un était une poche, l'autre, une bourse. Dans la poche étaient plusieurs jetons et, tout autour, des sonnettes étaient suspendues et, sur le haut, pendait une petite clochette de consécration, et celui qui pouvait enlever un jeton sans bruit, était reconnu « foister » juré et celui qui pouvait enlever de la bourse une pièce d'argent sans faire tinter aucune des sonnettes était considéré comme un savant « nipper ». Notez qu'un « foister » est un pickpocket et qu'un « nipper » est désigné comme un « pickpurse » ou un coupe-bourse.

Dans son « Book of Scoundrels » (Livre des Coquins), Charles Whibley, célèbre avec un grand lyrisme à la fin du XIX^e siècle, certains de ces malfaiteurs et y révéra en particulier Simon Fletcher, l'un des Primitifs de l'école pickpocketiste moderne, l'homme qui prétendait avoir été le premier à dérober de l'or sans voler la bourse qui le contenait et qui — dit un de ses anciens biographes — était « considéré par tous ses contemporains, comme le plus grand artiste de son temps », Thomas Dun qui était entouré de « différentes sortes d'artistes pervers qu'il employait de diverses manières suivant qu'il reconnaissait dans leurs talents des inclinations différentes », Gamaliel Ratsey (1) lequel prenant quelque argent à un acteur, le priait de lui réciter une scène de Hamlet et avait l'âme assez grande pour ne pas renvoyer tout à fait sans argent un docteur de Cambridge qui avait consenti à improviser pour lui un sermon en trois points sur le repentir du pécheur. Mais la personnalité, sans doute, la plus frappante de ce monde interlope fut une femme de génie,

(1) Exécuté en 1605.

Moll Cutpurse qui songea, au couchant du XVI^e siècle, à concentrer en une seule organisation toutes ces volontés éparses et à former des éléments les plus anarchiques d'une société anarchique, une sorte de trust le trust des voleurs de Grande-Bretagne.

Comme c'est le cas pour tous les personnages appelés à stupéfier le monde, la naissance de Mary Frith fut signalée par de bien étranges miracles. Elle naquit, le poing fermé, en 1584 et elle était, dit-on, hermaphrodite. Certains racontent aussi que son corps projetait contre les murs deux ombres distinctes et d'autres assurent même que, plus tard, elle ne se fit pas faute de tromper simultanément le mari et la femme, dans la même maison.

Dès sa plus tendre jeunesse, Mary Frith, fille d'un honnête cordonnier de Londres, dédaigna les plus humbles soins du ménage et, au grand scandale de sa famille, elle abandonna père et mère pour se consacrer à sa mission. Mary Frith hardiment, revêtu un haut de chausses, arboia un chapeau pointu, et pour mieux affirmer encore sa virilité, à une époque où le tabac était l'apanage du sexe fort, elle acheta une pipe et elle fuma. On la vit alors dans tous les endroits où l'on s'amuse au Bear Garden, dans les cabarets, dans les théâtres, on entendait sa voix tonitruante « qui était capable — dit Middleton — d'assourdir toute une ville. Débordante de vie animale, elle rossait le guet, plaisantait les passants, décrochait les enseignes, elle menait la vie joyeuse et amoralisée d'un jeune tigre dans une jungle. Le vol l'amusait et elle n'avait pas sa pareille pour couper hardiment les bourses qui avaient le malheur de se trouver dans son voisinage, mais, à cette époque, les bourses se faisaient rares et ses doigts souples étaient trop gros pour qu'elle pût jamais devenir une « pickpocket » émérite.

C'est à ce moment que le talent de Mary Frith se transforma en génie. Elle était très populaire parmi les voleurs de Londres, on savait qu'elle était bon confrère, qu'elle avait de précieuses accountances avec la police et que, très souvent, elle avait payé de sa poche, la libération de plus d'un prisonnier. Toutes les légendes qui couraient à son sujet, toutes les prouesses qu'en leur présence elle avait accomplies, les emplissaient à son égard d'un respect superstitieux.

Ce qui nous surprend aujourd'hui, c'est l'indulgence respectueuse avec laquelle l'Angleterre contempla la formation de ce trust du vol. Tout le monde savait — et la police mieux que personne — que, dans ses appartements, Moll Cutpurse rédigeait des plans d'expédition nocturne et distribuait à ses administrés de l'argent comptant, en échange des bijoux et des montres qu'ils lui apportaient. Tout le monde savait aussi que la victime d'un vol n'avait qu'à se présenter dans ses bureaux pour

recevoir l'objet dérobé contre versement d'une somme raisonnable. Tout d'abord, elle n'avait que les pickpockets sous ses ordres, bientôt, elle devint aussi la Reine des voleurs de grand chemin, c'était sans cesse dans son antichambre un va et vient de voleurs et de volés. Elle consacrait régulièrement une partie de son budget à corrompre la police et le personnel des prisons. Non seulement le bourreau Gregory était un de ses intimes mais Ralph Biscot qui tenait le livre d'érou à la prison de Newgate professait à son égard une admiration sans bornes, et elle déclarait volontiers elle-même que, si elle ne s'était pas vouée au célibat, elle aurait certainement épousé cet excellent Biscot.

Quelquefois, on l'arrêtait pour la forme, mais, le lendemain, on la relâchait. Une fois cependant, elle alla trop loin. Malgré la loi qui défendait à une femme de revêtir des vêtements d'homme, elle osa, à la suite d'un pari qu'elle avait tenu contre Banks, traverser les quartiers les plus populeux de Londres, à califourchon sur un cheval et précédée d'une trompette et d'un porte-bannière. La punition fut d'ailleurs relativement douce. Elle fut condamnée à se rendre un dimanche matin sur le parvis de St Paul et, vêtue d'un grand drap blanc, à y faire pénitence. Elle s'y rendit en effet, mais dans un état d'ivresse si complet que la cérémonie ne lui laissa pas de souvenirs bien distincts.

Amie du bon vin et de la bonne chère, Moll Cutpurse ne pouvait éprouver que de l'antipathie pour les Puritains. L'exécution du roi Charles I^{er} l'affligea fort et la tyrannie de Cromwell fut un des grands chagrins de la fin de sa vie. Le nouveau gouvernement la traita cependant avec mansuétude et c'est d'hydropisie qu'elle mourut en 1659 à l'âge de 75 ans. Elle chargea ses exécuteurs testamentaires de réserver vingt livres sterling pour l'achat de plusieurs tonneaux de vin qui devraient être défoncés dans les rues de Londres au jour prochain où le roi rentrerait dans sa bonne ville.

Un an après, Charles II reprenait possession de son royaume et, joyeux, les Londoniens mêlaient dans leurs toasts le nom de Charles II d'Angleterre et celui de Moll Cutpurse, la Reine des Bandits des routes et des villes.



Le picaro, en tant qu'être réel, existait donc en Angleterre et à un grand nombre d'exemplaires, il causait de grands soucis à l'Etat et aux particuliers, c'était un des personnages les plus en vue de son époque. Il était naturel qu'occupant une place aussi importante dans la vie, il soit parvenu à jouer un rôle dans l'histoire littéraire.

Le théâtre du temps n'est pas seulement plein d'allusions aux

mœurs des tire-laine de la période, mais encore il n'hésite pas à mettre en scène telle ou telle vedette du crime. Il ne faut pas oublier en effet qu'en un temps où il n'existait pas encore de journaux ou de magazines, c'était le théâtre qui en tenait lieu, les comédies, souvent, en même temps que des études de caractère étaient des revues de fin d'année où défilaient les actualités de ce Londres qui n'était encore qu'un gros village. Dans *le Diable est un âne* (1616), Ben Jonson nous montrait toute une série de « projectors » inventant des plans mirifiques qui assureraient la fortune d'imbéciles joyeux d'être leurs dupes. Toute la première scène de *l'Everyman out of his humour* du même Ben Jonson se passe dans la nef de l'église St Paul qui servait alors, entre les offices, de lieu de promenade et où les coquins se donnaient rendez-vous pour piper les braves gens venus de province à Londres afin de consulter leurs hommes de loi. Cette nef de St Paul, étant donné son caractère sacré, servait aussi — nous dit Dekker, un autre dramaturge — de sanctuaire aux débiteurs qui avaient le droit, pendant la journée, d'y rire à la barbe de leurs créanciers et d'en sortir tranquillement à la nuit tombée puisque, après le coucher du soleil, les huissiers n'étaient pas autorisés à les arrêter dans les rues de Londres. Même pendant les services religieux, les coupe-bourses ne suspendaient pas leur activité à St Paul, puisque, dans une pièce de Massinger, deux personnages sont menacés d'être pendus pour avoir coupé une bourse dans St Paul, pendant l'office. C'est dans St Paul, encore que Bank, l'am de Moll Cutpurse, qui, lui aussi, figure dans plusieurs pièces, exhibait son cheval calculateur Marocco que Nash nous décrit comme « capable de reconnaître un Espagnol d'un Anglais. »

Le Falstaff, l'Autolycus de Shakespeare sont des filous complètement dénués de scrupules. « Rien à faire — dit Falstaff — il faut que je vole. » Autolycus feint d'être blessé pour attirer sur lui l'attention d'un clown charitable et, pendant que celui-ci se penche vers lui, il lui prend sa bourse.

Une pièce de Beaumont et Fletcher, *The Beggar's Bush*, si riche en phrases argotiques de mendiants, nous décrit en détail la cérémonie d'initiation d'un vagabond qui entre dans une de ces confréries de vauriens dont ont parlé Awdley et Harman. « Êtes-vous capable — dit une des questions posées — de reconnaître une femme d'une giroquette ? — Oui, répond le néophyte, si on me permet de la manier. » Sur quoi, on lui fait prêter serment de fidélité à la confrérie et, en guise de baptême, on lui verse une potée de bière sur la tête. « Et nous, coquins, te proclamons coquin. Tu mendieras sur la route, tu voleras qui tu rencontreras, tu pilleras le linge qui sèche sur la haie, que ce soit

drap ou que ce soit chemise (1) et tu coucheras dans la paille avec ta garce jusqu'à ce que tu la fasses piailler. A la potence, le garde-champêtre, le juge et le diable ! Frère, tu es le bienvenu ! » « Bien venu, bien venu, bien venu », reprend le chœur des vauriens.

Quant à Moll Cutpurse, alors qu'elle n'avait encore que 27 ans, elle fut l'héroïne d'une pièce de Middleton et Dekker, intitulée *The Roaring gul* (Forte en gueule), ils l'y présentent comme une virago joviale, ne se mêlant aux voleurs que pour mieux seconder les recherches de la police. Middleton, dans la préface, ne se montre pas, il est vrai, très convaincu de l'innocence de sa clième, mais il déclare que « le mérite d'un écrivain consiste à laisser les choses en meilleur état qu'il ne les a trouvées ». Il est d'ailleurs remarquable qu'il soit possible de glaner tant de détails — souvent contradictoires — sur cette Moll Cutpurse dans la littérature de son époque. Le poète Jeremy Taylor prend nettement son parti contre les calomnies qui, dit-il, courent sur son compte tandis que Nathaniel Field trace d'elle dans une de ses comédies, en 1618, un portrait fort peu flatté.



C'est que beaucoup d'écrivains vivaient alors eux-mêmes aux confins de la canaillene. Et nous ne parlons pas seulement des Anglais. La Renaissance, en Italie, fut superbement amoral. Le catholicisme oui, à cette époque, possédait entièrement la merveilleuse puissance d'adaptation qui fit sa force ne s'opposa pas à l'élan de rut païen qui, crispant presque toute l'Europe, la jetait éperdument vers le beau. Ce fut un désir fou de savoir et de jouir, un besoin fébrile de secouer tous les aibres de la science pour en faire tomber pêle-mêle tous les fruits, fût-ce les plus vénéneux. Pour jouir, pour jouir encore, on voulut perpétrer tous les crimes, lire tous les livres, épouser toutes les luxuries. « Les Italiens de ce temps passaient — dit Chesterton — la moitié de leur temps à mélanger des couleurs, l'autre à mêler des poisons ». Les papes eux-mêmes buvaient toutes les volupés à pleins cibores. Ce fut un temps de fantastiques débauches pour les esprits et pour les corps.

En Angleterre, ce qui donne une couleur particulière aux confessions des écrivains de ce temps-là, c'est qu'en Grande-Bretagne, la Renaissance et la Réforme éclatèrent presque simultanément et ce fut là un phénomène qui, je crois, fut fort heureux pour la nation britannique, car qui sait à quels débordements les

(1) Falstaff avait volé du linge sur les haies.

Anglais se seraient portés si une grande influence morale (leur tenant lieu de ce sens de l'équilibre que possèdent les peuples latins) ne les eût retenus d'assouvir trop bassement leurs désirs. Et ces désirs étaient d'autant plus formidables que les Anglais avaient, plus que les Italiens encore, de sérieuses raisons d'être exaltés. Leurs hardis navigateurs étaient allés en Amérique et ils en étaient revenus avec leurs galions alourdis par l'or. Les succès diplomatiques d'Elizabeth, leur reine surhumaine et, en 1588, la défaite de l'Invincible Armada, devaient finir de les griser de gloire. Ils se seraient cru tout permis, si la religion n'eût été là pour les refréner et en même temps pour leur donner le goût de raconter leurs fredaines quand un remords, parfois assez sadique, s'emparait d'eux. Et leur pauvreté exaspérait leurs passions. Un signe bien connu du manque de ressources financières chez les intellectuels est que l'Université d'Oxford accorda en 1571 des licences de mendicité à quinze de ses anciens étudiants, sans doute pour leur fournir l'occasion de gagner leur vie par des moyens presque avouables. Luke Hutton, l'auteur de *Black dog of Newgate* était un ancien élève de Cambridge qui quitta l'Université pour « vivre de son esprit » comme on disait alors et qui se laissa entraîner si loin par ses instincts numismatiques qu'il mourut en 1598 de mort violente, entre les mains du bourreau.

C'étaient des gens de mœurs douteuses que Marlowe, Greene, Nash et Peele, et qui, tous quatre, sont morts aux environs de la trentaine. C'est encore sur Peele que l'on possède le moins de renseignements précis, mais le fait que ses contemporains associent toujours sa vie privée à celle de Marlowe, Nash et Greene montre qu'on était accoutumé à les voir entrer ensemble dans les mêmes bouges.

Voilà Marlowe, l'auteur de *Faust* et de *Tamerlan*, deux pièces où s'expriment sans réticences la joie de savon et la joie de tuer, qui entretenant de louches relations avec la police, meurt au cabaret dans une rixe, après avoir failli être bitulé tout vif pour ses blasphèmes, (1) Greene dévoile toutes les turpitudes dont il a été le témoin et même un des protagonistes. Il est vrai que, tout en se reprochant ses faiblesses à l'égard des courtisanes anglaises, il ne peut s'empêcher de se trouver des excuses en insistant sur les mérites exceptionnels de ses partenaires. « Qu'on me laisse dire, au moins, que nos courtisanes sont bien supé-

(1) Voir *The Death of Christopher Marlowe* par Holson. The nonesuch press 1925. « Il est maintenant clair, écrit M. Dauchin discutant cet ouvrage dans la Revue Anglo-Américaine d'Octobre 1925 — que Marlowe était à la solde du gouvernement, puis peut être d'une des coteries puissantes qui intriguent dans l'ombre. Enfin, on sait désormais qu'il disparut. » Deputat, entouré de trois assez tristes sires, au moment où il était dans l'ombre de la défaveur gouvernementale. »

rieures en attrait et en séduction à celles du continent, car, quoiqu'elles ne soient pas peintes comme celles d'Italie et qu'elles n'aient pas le charme des courtisanes françaises, ni les bijoux de celles d'Espagne, elles détiennent dans leurs yeux des diamants qui attirent la jeunesse comme le jais attire la paille. Leurs regards respirent la modestie, la joie, la chasteté, la volupté, que sais-je encore ? » Quant à Nash, il n'est peut-être pas allé comme Greene jusqu'au larcin, mais ni l'un ni l'autre n'avaient certainement l'habitude de payer leurs dettes. Une épitaphe de Nash qu'on rencontre dans un manuscrit de la collection Sloane déclare que jamais dans sa vie, il ne paya cordonnier ni tailleur. Plus réservé, l'auteur d'une pièce satirique « *the Return from Parnassus* » qui fut représentée vers 1601 ou 1602, peu de mois après la mort de Nash dit qu'« il aurait pu mieux se conduire en certaines matières, mais nous en sommes tous là ». Un autre document signé de Dekker et qui date de 1607, nous confirme que Nash eut pendant toute sa vie d'immenses désirs et de faibles ressources. Dekker nous le montre en effet, au moment où, après sa mort, il entre dans les Champs Élysées. « Marlowe, Greene et Peele s'étaient, dit-il, établis à l'ombre d'une large taillie et riaient de voir Nash nouvellement arrivé dans leur compagnie et qui était encore hanté par cet esprit acerbe et satirique qui le suivait partout sur terre, car Nash s'emportait amèrement, comme il avait coutume de le faire, contre les mécènes aux mains crochues, leur reprochant sa mort prématurée car, s'ils avaient donné à sa Muse les soins dont elle était si remarquablement digne, il se serait nourri jusqu'à son dernier jour, de chapons gras, aurait fait flamber du xérès sucré et n'aurait pas si désespérément risqué sa vie et abrégé ses jours en tenant compagnie à des harengs saumurés (1) »

Comme Greene, Nash avait aussi ces crises de repentir (cela lui arriva en particulier lors de la grande épidémie de peste en 1592). Mais, en général, il se résignait assez volontiers à ses défauts car « où est l'homme, dit-il, qui n'est pas sujet à s'endetter et à commettre péché mortel ? » Mais c'est surtout dans ses œuvres qu'il a déversé son exubérance. Alors qu'autour de lui, on célébrait les Italiens et les anciens, Nash se vante d'avoir un style à lui et de ne point se reconnaître de modèles. Sa langue, toute pleine d'allitérations et de mots sonores qu'il a pris à tous les vocabulaires, est singulièrement vivante. Pas une syllabe, pas une lettre qui reste inactive, toute la phrase crépite et

(1) Nash qui était né dans le port de pêche de Lowestoft et qui, pour plaire aux gens de sa région, écrivit un éloge comique du hareng de Yarmouth, devait, sans doute, quand les temps étaient durs, puiser son dîner dans un barillet d'harengs saurés qu'il se faisait envoyer du pays natal.

pétille comme une flambée de bois vert Ebahi, le lecteur regarde couler devant lui ce Pactole merveilleux de richesse verbale Nash se gaise de la joie d'offrir à ses contemporains ce qu'il appelle « un gala de mots » Comparant le style moyen au vin coupé d'eau, il déclare que s'il ne peut boire le vin pur, il préfère ne rien avoir du tout

Comme la mort de Greene, cette phrase est un symbole Elle explique l'existence de tous ces hommes Leur vie, ils l'ont lampée, toute ardente en quelques rasades, la pensée de leur salut a pu faire trembler mais n'a pas arrêté leur main, goulument, ils ont tout bu jusqu'aux gouttes de lie, et puis ivres-morts (et cela d'autant plus aisément, que, sans doute, ils avaient très peu mangé), ils se sont couchés à terre pour ne plus se relever.

Charles CHASSÉ

Les Poètes Élizabéthains et nous

Ce siècle généreux de la littérature anglaise ne fut pas touché par la Renaissance, il n'appartint pas aux savants, aux intrigues et à l'ait de ce XVI^e siècle, que déjà atteignaient les coutumières déchéances. Son origine fut plus simple : il naquit de l'imagination, nourrie de sol, et des pensées abstraites venues des choses visibles.

C'est donc cette époque qui représente la naissance de la littérature anglaise telle qu'aujourd'hui elle nous apparait. Pour la première fois, un sonnet fut écrit en anglais. On peut même dire que jusqu'alors, sauf pour les érudits, la littérature n'existait pas. Lorsque chacun put comprendre et goûter la page écrite, ce ne fut pas seulement la naissance d'une ère nouvelle : ce fut l'avènement de la jeunesse même. Jeunes idées, jeune poésie — ce fut une révolution de la jeunesse.

Aussi jeune, aussi neuve aujourd'hui qu'alois. Car la jeunesse ne tient pas aux années, mais aux idées. Notre esprit n'établit pas de lien entre les personnages de Shakespeare et la politique, les costumes et les mœurs de son temps. Nous ne sommes pas scandalisés, ni même surpris, de voir Hamlet en scène vêtu comme l'un de nous. Shakespeare n'a pas vieilli.

Aujourd'hui la pensée et l'art qui nous entourent sont vieux, et par vieux, j'entends le contraire des vertus shakespeariennes. L'art, de nos jours, s'efforce d'être « moderne ». Cette lamentable tentative a généralement recours à la déformation. La déformation n'est pardonnable que si l'objet déformé garde un aspect normal et ne choque pas.

La jeunesse déborde d'énergie et d'idées. C'est pourquoi je sens que notre art moderne est si souvent « vieux ». Son énergie est factice — et quant aux idées, elles sont purement inexistantes. Qu'il est déprimant de songer que ce sont là les chefs-d'œuvre modernes ! Surtout lorsque nous évoquons le siècle de Marlowe et de Jonson. Tout ce qu'ils produisaient était inévitable, parce qu'il y avait des idées qui devaient être exprimées, qui venaient d'eux-mêmes et qui devaient jaillir. Des idées neuves, jeunes, humaines.

Et pourtant, ce n'est point le siècle où nous vivons qui est morne, la matière ne nous manque pas. Bien au contraire ! Notre siècle est aussi plein de vie, aussi romantique que celui où Shakespeare écrivait ses sonnets. Il y a quinze ans, le monde artistique était vraiment aux limites d'une nouvelle révolution. Mais elle se consuma sans laisser de traces. Elle avait des idées, et d'excellentes. Par malheur, les peintres firent de la littérature, les écrivains voulurent peindre des tableaux, et les musiciens devinrent des techniciens. Quand on imagina le cubisme, une grande route fut ouverte. Le champ était aussi vaste que lorsque Giotto fit ses grandes découvertes. Mais au lieu d'avancer le long de cette route, tous, sauf Picasso, une fois entrés dans la longue avenue, se contentèrent d'y fouler indéfiniment le même petit espace.

Quand les images abstraites devinrent un mode défini d'expression, on en abusa et on le maltraita, et ceci parce que personne n'était capable de construire. Ceux qui construisent des choses « vraies » créent aussi de grandes choses, et la grandeur aujourd'hui fait assurément défaut. Shakespeare et Marlowe étaient grands, ainsi que Ben Jonson. Et véritablement grand était Donne. Nul d'entre eux n'était un littérateur, un bas-bleu ou un savant ! L'habileté pour eux était un mot vide. Car l'habileté est en fait une forme de la bassesse, un masque pour dissimuler la médiocrité.

Il est vrai que certains poètes contemporains se sont élevés au-dessus des autres, mais quelle morne habileté chez eux tous ! Et si chacun d'entre eux a écrit un grand poème, ils n'ont certes pas — à eux tous — construit une grande poésie. De tous temps il se rencontre, sur le papier ou sur la toile, de grands poèmes individuels, mais qu'il est rare de trouver vraiment la grande poésie ! L'ère élisabéthaine fut une ère de grande poésie, et si nombreux étaient les grands poèmes qu'il n'en reste qu'un seul où tous se sont fondus. Il n'y avait pas de timidité dans l'œuvre de Shakespeare, nulle peur d'une déficience, ni faux-semblant, ni dissimulation. Ceci s'applique également à Marlowe, à Jonson et aux autres dont nous avons parlé : ils travaillaient pour exprimer leurs sentiments et ne prêtaient pas l'oreille aux paroles d'autrui.

Shakespeare enseignait et aimait, Donne aimait et n'avait souci du reste. Et comme il est écrit sur sa tombe — Ben Jonson est précieux. Précieux Ben Jonson ! Précieuses révolutions ! Oh ! précieuse jeunesse, art magnifique ! Et la Poésie ! Qu'on lui dresse un autre monument, qu'on n'y voie ni statues ni inscriptions — mais le rire et les ombres de la vie.

Francis ROSE

(Traduction M. Walley)

Mougins - 21 Décembre 1932

Panorama du Théâtre

Élizabéthain en France

Le théâtre élizabéthain, en dehors de Shakespeare, n'a vraiment été connu en France qu'au milieu du XIX^e siècle. Au XVII^e siècle le nom de Ben Jonson est parfois mentionné. Saint Amant le cite en 1644, en l'appelant « Janson », et Saint Evremond sait même le titre de deux de ses tragédies, *Catiline* et *Séjan*. Muralt, dans ses *Lettres sur les Anglois et les François*, (composées en 1695 et publiées en 1725) le cite également. Ballet, dans ses *jugements des Savants* (1685-1686), se montre mieux informé et range à côté de Shakespeare, Fletcher, Beaumont, Ben Jonson et Jean Milton. Peut-être même certains Français avaient-ils lu ces auteurs, puisque Fouquet possédait dans sa bibliothèque les « comédies de Jason (Jonson) en anglais », les « comédies anglaises de Fletcher » et « divers volumes de comédies en anglais ». Mais tout cela est bien peu de chose.

On pourrait s'attendre à ce qu'au XVIII^e siècle, avec le développement de l'anglomanie, le théâtre élizabéthain soit mieux connu. Mais, si Shakespeare est largement traduit, adapté, joué, discuté, il n'en est pas de même des autres auteurs dramatiques de son temps.

Au début du siècle, dans les « Dialogues familiers » joints à sa célèbre grammaire, Boyer mentionne Ben Jonson en le comparant à Térence, ce qui prouve qu'il ne l'avait pas lu. Voltaire le cite aussi, dans *l'Essai sur les Mœurs*, mais de façon bien vague : « Quelques génies du temps d'Elizabeth avaient défouillé le champ de la littérature toujours inculte, jusqu'alors, en Angleterre, Shakespeare et après lui Ben Johnson (sic) paraissent dégrossir le théâtre barbare de la nation ». Il ne voit donc, en dehors de Shakespeare et Ben Jonson, aucun auteur qui vaille d'être remarqué. Quelques autres écrivains de l'époque connaissaient pourtant un peu moins mal le théâtre élizabéthain. Louis Riccoboni, dans ses *Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres de l'Europe* (1738), parle de la

tragédie de *Gordobuc* (sic) qui, dit-il, « est attribuée dans une édition au seigneur Buchurst et dans une autre à Thomas Sackville je ne saurais en deviner la raison » Il me soupçonne pas que Thomas Sackville, Lord Buckhurst n'était qu'une seule et même personne, mais au moins il se pose la question D'autres sont beaucoup plus catégoriques Dans le deuxième tome de leurs *Anecdotes dramatiques* (1775), livre fort lu à l'époque, J. M. B. Clément et l'abbé de la Porte donnent une esquisse très rapide de l'histoire du théâtre anglais Avant Shakespeare ils mentionnent l'*Eguille de Dame Gunton* et ils ajoutent « Henri Parker composa quelques Tragédies, et Jean Hoker s'exerça dans le genre comique Après eux paraurent Sackville, Buckhurst Norton, Fenys, Heywood et Lillie Cette fois Sackville et Buckhurst quoique personnages des roms sont ici confondus, sont bien devenus deux personnages différents Après Shakespeare les *Anecdotes dramatiques* ne citent plus dans la période élizabéthaine que Flechei Si l'on consulte l'index de 1755 du Journal des Savants on n'y trouvera mention que de Shakespeare et de Jonson et à peine de ce dernier Fréron insère dans son *Année Littéraire* (4 Août 1760) un article, traduit de la Chronique de Londres, sur les grands poètes anglais seul Johnson (sic) y figure Il est vraiment le seul auteur élizabéthain connu, avec Shakespeare Le *Journal Anglais*, fondé en 1775, publie même une vie de Jonson Il paraît aussi quelques études, qui restent bien vagues L'abbé Le Blanc consacre une de ses *Lettres d'un Français* (1745) au théâtre anglais, et les *Variétés littéraires* de Suard (1768) contiennent un « Essai historique sur l'origine et les progrès du drame anglais » Mais ni les Mémoires de Bachaumont ni la Correspondance littéraire de Grimm et Diderot ne mentionnent d'autre auteur dramatique élizabéthain que Shakespeare Quant aux traductions elles sont infiniment rares La seule pièce élizabéthaine, en dehors de Shakespeare, que La Place ait traduite dans son *Théâtre Anglais* est le *Catiline* de Ben Jonson (tome V 1747), une des pièces les moins élizabéthaines du théâtre élizabéthain L'*Idée de la Poésie Anglaise* de l'abbé Yart contient au tome VII (1756) une traduction du *Samson* et du *Comus* de Milton Et à la fin du siècle, dans son *Théâtre Anglois* (12 vol in-8, 1784), Mme de Vasse traduit du Ben Jonson et du Beaumont et Fletcher

En fait comment auraient pu s'intéresser au théâtre élizabéthain des gens pour qui les meilleures pièces anglaises étaient le *Caton* d'Addison et la *Venise sauvée* d'Otway? Quel cas faisait-on à cette époque de nos propres auteurs du XVI^e siècle? Et comment donc aurait-on pu découvrir des qualités à des écrivains que non seulement le recul des ans, mais la différence de race éloignaient tellement de l'esprit du temps? Les Anglais

eux-mêmes prélaient fort peu alors leur littérature élizabéthaine. Dryden et Garrick adaptaient Shakespeare au goût de leur âge. Nos écrivains se trouvaient d'accord avec eux, et, lorsque Desfontaines, qui pourtant avait résidé en Angleterre, traduisait des scènes de la Tempête, il choisissait avec une intuition infailible celles-là précisément qui n'étaient pas de Shakespeare, mais qui avaient été rajoutées à la pièce par Dryden. Le XVIII^e siècle connaissait Shakespeare, mais pas encore le théâtre élizabéthain, parce qu'il ne pouvait pas en comprendre l'esprit. Shakespeare est beaucoup plus universel que ses contemporains. Ceux-ci ne seront appréciés que lorsque la mode ou l'évolution des idées ramènera un état d'esprit voisin du leur, ou une curiosité pour le temps où ils ont vécu.

Or cela ne se prépare pas encore, même au moment du romantisme. Les romantiques agitent bien avec frénésie le drapeau Shakespeare, mais ils continuent pour la plupart à ignorer le théâtre élizabéthain presque autant que les gens du XVIII^e siècle. Il faut pourtant faire exception pour le petit groupe de fervents de la littérature anglaise qui se retrouvait aux « réunions anglaises » de Delécluze, Courier, Mérimée, Mignet, Monod, Stapfer et surtout Stendhal. Lui connaissait et appréciait vraiment le théâtre élizabéthain. Il écrivait, en juillet 1828, dans le *New Monthly Magazine* : « On sait, mieux que nous en Angleterre, que des tragédies qui montrent les profondeurs du cœur humain, qui excitent la terreur, et réveillent toutes les passions. » Il lisait dans le texte Marlowe, Webster, Massinger, Ford, et déclarait dans *Racine et Shakespeare* (1825) : « J'aime mieux une vieille pièce de Massinger que le *Caton* d'Addison. » Mais Stendhal est une exception, et dans la polémique entre classiques et romantiques on ne prononce à peu près jamais d'autre nom que celui de Shakespeare, si par hasard on le fait, cela ne montre pas toujours une connaissance très approfondie des écrivains cités. Saint-Chamans, par exemple, dans son *Antiromantique* (1816) parle de « Behn Johnson ».

Ce n'est que très lentement que les critiques commencent à s'occuper du théâtre élizabéthain. Léon de Wailly publie dans la Revue des Deux Mondes du 15 Novembre 1835 un article sur la Tragédie avant Shakespeare, Villemain écrit dans le Journal des Savants en Janvier, Mars et Mai 1856 deux articles sur les drames de Marlowe et le *Catiline* de Ben Jonson; Philarette Chasles, qui avait séjourné dix ans en Angleterre, donne aux Débats un article sur Ben Jonson, et ses *Etudes sur W. Shakespeare, Marie Stuart et l'Arétin* (1851) contiennent une étude « Du Théâtre Anglais avant Shakespeare et des dramaturges ses contemporains » où il traite surtout de Ben Jonson et du *Démon Blanc* de Webster. En 1850 paraissent les *Etudes*

historiques, littéraires et philosophiques sur C Marlowe et Gœthe et sur les seizième et dix-neuvième siècles, suivies de la Vie et la Mort du Docteur Faust, drame de Christophe Marlowe, traduit pour la première fois, par J P A Bazy Le titre dit assez que Marlowe n'y est pas étudié pour lui-même, mais en fonction de Goethe et de la légende de Faust Il en sera de même pour la traduction du Faust de Marlowe que publie François-Victor Hugo en 1858 La préface est très claire à ce sujet ce qui intéresse François-Victor Hugo c'est le personnage de Faust, car pour lui « Faust est le grand insurgé du doute contre la foi, du livre contre la cathédrale, de la science contre le dogme » Il excuse même Marlowe de n'avoir pas fait une meilleure pièce avec un si beau sujet « Jugeons son Faust », écrit-il, « non au point de vue absolu du sujet, mais au point de vue relatif de l'époque où il vivait »

En 1863 le mouvement d'intérêt pour le théâtre élizabéthain se déclanche brusquement Cette année là paraissent l'*Histoire de la Littérature Anglaise* de Taine, les *Prédécesseurs et Contemporains de Shakespeare* d'Alfred Mézières et la traduction de Ben Jonson par Ernest Lafond Puis Ernest Lafond continue sa série de traductions en 1864 il publie la traduction de Massinger, en 1865 celles de Beaumont et Fletcher et de Ford et Webster Malheureusement la mort l'arrête alors qu'il prépare encore des traductions de Lyly et de Marlowe Mais son œuvre est reprise un peu après par Georges Duval, qui va traduire Ben Jonson, Marlowe, Dekker et Middleton Il ne semble pas cependant que toutes ces traductions aient atteint le gros public Mais elles ont attiré l'attention des lettrés sur le théâtre élizabéthain et rendu possible la vogue qu'il eut chez nous au moment du symbolisme

En 1889 paraissait une traduction en deux volumes du théâtre de Marlowe, par Félix Rabbe, avec une préface de Jean Richepin Cette préface est fort intéressante, non par sa mince valeur, mais parce qu'elle explique bien les raisons du goût qui se développait alors pour le théâtre élizabéthain Pour Richepin il y a dans la vie de l'humanité des périodes qui se ressemblent et la fin du XIX^e siècle retrouve dans la Renaissance une époque sœur « Pourquoi ? Parce que la Renaissance a eu comme nous, quoique avec des raisons différentes, l'amour effréné de toutes les manifestations de la vie, et surtout de cette manifestation suprême la révolte Parce que la Renaissance a, comme notre époque, déchaîné l'individu » On se reporte avec joie à une époque « où l'on est tout ensemble mécréant et lyrique, épris de réalité et de poésie, dévotieux à la force et à la beauté sous leurs formes les plus diverses et délibérément affranchi de toute morale »

C'est bien ce goût de l'outrance dans le réalisme comme dans la poésie qui attire les lettrés de la fin du XIX^e siècle vers le théâtre élizabéthain. Ils y rencontrent un mélange rare, et qui leur plaît particulièrement, de brutalité et de spiritualité, une affirmation d'individualisme forcené. Et puis il y a dans ce théâtre quelque chose de rare, d'un peu ésotérique qui n'est pas sans charme. Aussi on laisse de côté la comédie, qui ne se prête pas à l'épanouissement des grandes passions et qui, pour être vraiment appréciée, exige une connaissance trop spéciale des mœurs anglaises du XVI^e siècle. Dans la tragédie Shakespeare est trop notoire, Ben Jonson trop classique : on se tournera vers les autres.

D'autre part ce ne sont plus seulement des traducteurs qui vont mettre ces pièces en français, mais des écrivains originaux et des poètes. En outre, ce qui n'était pas encore arrivé, ces pièces vont être jouées. En Mars 1892 le Théâtre d'Art, de Paul Fort, représente le *Faust* de Marlowe dans la traduction de François de Nion et Casimir Stryenski. En Novembre 1894 le Théâtre de l'Œuvre représente *Tis a pity she is a whore* de Ford, traduit par Maeterlinck, sous le titre d'*Annabella et Giovanni*. L'écrivain belge Georges Eekhoud traduit en 1895 le *Philaster* de Beaumont et Fletcher, et en 1896 avec une étude sur l'auteur, l'*Edouard II* de Marlowe, où l'amour passionné et homosexuel du roi pour son mignon Gaveston s'exprime en un déchaînement de grandes clameurs lyriques.

Les raisons de cette vogue sont bien exposées par Marcel Schwob dans une conférence (1) qu'il fit au Théâtre de l'Œuvre le 6 Novembre 1894 avant la représentation d'*Annabella*. La pièce débarrassée par Maeterlinck des intrigues secondaires, est un beau mélodrame de passion farouche, dont le sujet est l'amour incestueux, insaisissable et réciproque d'un frère et d'une sœur. Marcel Schwob voit lui aussi dans le théâtre élizabéthain le triomphe de l'individu, et c'est cela qui l'y intéresse. « L'âge d'Elizabeth est l'âge des héros de drames, des plus nobles aventuriers de terre et de mer, qui conquièrent leur droit par la fixité de leur intention et de leur courage. » Ces hommes on les retrouve dans le théâtre de l'époque, où ils « affirment leurs droits dans la morale théorique comme les autres conquièrent les leurs pratiquement parmi les hommes. » Pas tant chez Shakespeare que chez Ford et Tourneur on voit se dresser ces grandes figures « qui luttent contre le monde et les mœurs et affirment leur individu en dépit de l'univers. » Ce sont des surhommes qu'on ne peut mesurer par les normes habituelles. Giovanni

(1) Publiée dans le *Mercur de France* de Décembre 1894. Il existe un tirage à part à 247 exemplaires.

« est un héros, c'est un être glorieux supérieur aux hommes — c'est ainsi que le voit Annabella — nous n'avons pas le droit de le voir autrement. Nous n'avons pas le droit de juger l'amour d'Annabella et de Giovanni comme un amour ordinaire. Il est trop grand et trop haut. » Nous ne pouvons qu'admirer, car « toute expression individuelle est belle dans son acte suprême. » C'est au nom de cette doctrine que Schwob aimait Ford et Tourneur, ce Tourneur qu'il déclarait être né de « l'union d'un dieu inconnu et d'une prostituée. » C'est ce qu'il y a de morbide d'étrange, de pervers et de frénétique dans Ford qui attirait les écrivains français de l'époque (1). Une situation comme celle de Giovanni qui tue Annabella parce qu'une fois mariée elle ne veut plus céder à son amour, et qui rentre en scène brandissant au bout de son poignard le cœur sanguinolant de sa sœur et maîtresse, devait leur plaire.

Ils admiraient le théâtre élizabéthain, mais il y en avait bien peu qui le connussent aussi bien que Marcel Schwob. L'année suivante, dans sa conférence de réouverture du Théâtre de l'Œuvre (2) après la représentation de la *Venise sauvée* d'Osway, Laurent Tailhade pouvait déclarer que Ford était un « précurseur » de Shakespeare, sans que personne songeât à faire remarquer que Ford était né 22 ans après Shakespeare.

Cette histoire rapide du théâtre élizabéthain en France, si incomplète qu'elle soit, en semble une preuve. Le XVII^e siècle, incertain de littérature étrangère, l'ignore. Le XVIII^e découvre l'Angleterre des « penseurs » et des « philosophes », et Shakespeare, mais, parmi les autres auteurs de l'âge d'Elizabeth, il ne connaît, et encore bien peu, que Ben Jonson, car ce siècle n'est ni individualiste ni poétique, et s'intéresse à l'avenir beaucoup plus qu'au passé. Le XIX^e siècle au contraire, épris d'individualisme et de poésie, et plus européen, retrouve chez les vieux dramaturges anglais assez de ses propres aspirations et de ses goûts du moment pour étudier leurs œuvres avec sympathie, les traduire avec application, et en représenter avec succès quelques unes.

A. BRULÉ

(1) Pas toujours, certes, Jules Renard, pourtant ami de Marcel Schwob, écrivait dans son *Journal* : « Hier, à l'Œuvre, pièce de Ford, traduction de Maeterlinck, causerie de Marcel Schwob. Respiré tout de même une odeur de barbares. »

(2) Publiée dans le *Mercure de France*, Décembre 1895.

Bibliographie des principales traductions du Théâtre Elizabéthain

BEAUMONT (1586-1615) et FLETCHER (1579-1625)

Beaumont et Fletcher, trad. Ernest Lafond, avec une préface sur la vie de ces deux poètes. (Paris, Hetzel, 1865, in-8).

Les Deux nobles Cousins, La Tragédie de Valentimen; La Tragédie de Relle, duc de Normandie, Le Petit Avocat français, Philaster ou l'Amour qui saigne, trad. Georges Eekhoud (Bruxelles, aux bureaux du Coq Hardi, 1895, in-12).

La Dédaigneuse, suivie de *Ecole de dressage* et de *Monsieur Thomas*, trad. Pierre Mélése. (Paris, Renaissance du Livre, 1922)

FLETCHER *Les événements imprévus* (Les contemporains de Shakespeare, T. 1 trad. M. Mélése, Paris, Renaissance du Livre, 1932).

DEKKER (1570 ?-1641 ?)

Le Mardi Gras du Cordonnier, trad. Georges Duval, dans *Les Contemporains de Shakespeare*, trad. G. Duval (Paris, Flammarion, in-12).

FORD (1586-1639)

Le Cœur brisé, par Webster et Ford, trad. Ernest Lafond. (Paris, Hetzel, 1865).

Annabella (Tis a pity she is a whore), trad. Maurice Maeterlinck. (Paris, Ollendorff, 1895).

Domage qu'elle soit une prostituée, trad. Georges Pillement. (Paris, Renaissance du Livre, 1925).

HEYWOOD (1575 ?-1650)

Une femme liée par la douceur, trad. Jacques Copeau Paris, Nouvelle Revue Française, in-32 (Répertoire du Vieux Colombier)

BEN JONSON (1573 ?-1637 ?)

Œuvres choisies, trad par la Baronne de Vasse, 2 vol 1794. *Théâtre*, trad Ernest Lafond (Paris, Hetzel, 1863, 2 vol — Tome I *Volpone ou le Renard, Epicene ou la Femme Silencieuse, L'Alchimiste* — Tome II *Chaque homme a son humeur, Chacun hors de son humeur, Le méchant Poète*

Volpone ou le Renard, trad Georges Duval, dans *Les Contemporains de Shakespeare*

Volpone, adaptation par Jules Romains de l'adaptation de Stefan Zweig (Paris, Nouvelle Revue Française, 1929, in-12).

L'Alchimiste, dans *Les Contemporains de Shakespeare*, T I, trad M Mélése (Paris, Renaissance du Livre, 1932).

KYD (1558-1594)

Thomas Kyd, l'homme et l'œuvre, suivi de la *Tragédie Espagnole*, par Joseph de Smet (La Renaissance d'Occident, Bruxelles, 1925)

MARLOWE (1563-1593)

Faust, trad François Victor Hugo (Paris, Lévy, 1858, in-12)

Théâtre, trad Félix Rabbe, avec préface de Jean Richelin. (Paris, Savine, 1889, 2 vol in-12). *Tamerlan, Edward II, Faust, Le Juif de Malte Le Massacre de Paris Didon*

Le Juif de Malte, trad. Georges Duval, dans *Les Contemporains de Shakespeare*

Edward II, adaptation de Georges Eekhoud, précédée d'une étude sur l'auteur (Bruxelles, 1896, pet in-8 carré)

Faust, trad. Constantin Castéra (Paris, Jouve, 1920, in-12)

Faust, trad F C Danchin, à paraître prochainement

MASSINGER (1584-1639)

Théâtre, trad. Ernest Lafond (Paris, Hetzel, 1864. (*La Dot fatale, L'Esclave, Le Portrait, La Vierge martyre*)

MIDDLETON (1570 ?-1627)

Le Moyen d'attraper un vieillard trad. Georges Duval, dans *Les Contemporains de Shakespeare*.

WEBSTER (1575 ?-1624 ?)

Théâtre, trad. Ernest Lafond. (Paris, Hetzel, 1865 (*Victoria Corombona ou le Diable Blanc, La Duchesse d'Amalfi*)).

Le Démon Blanc, suivi de *La Duchesse d'Amalfi*, trad. Camille Cé. (Paris, Renaissance du Livre, 1922).

Pour SHAKESPEARE, voir Albert Dubeux: *Les Traductions françaises de Shakespeare* (Paris, Les Belles Lettres, s. d. (1928), in-12.)

A. BRULÉ.

Achevé d'imprimer

par

MISTRAL

à Cavaillon

pour

Les Cahiers du Sud

le 20 Juillet 1933